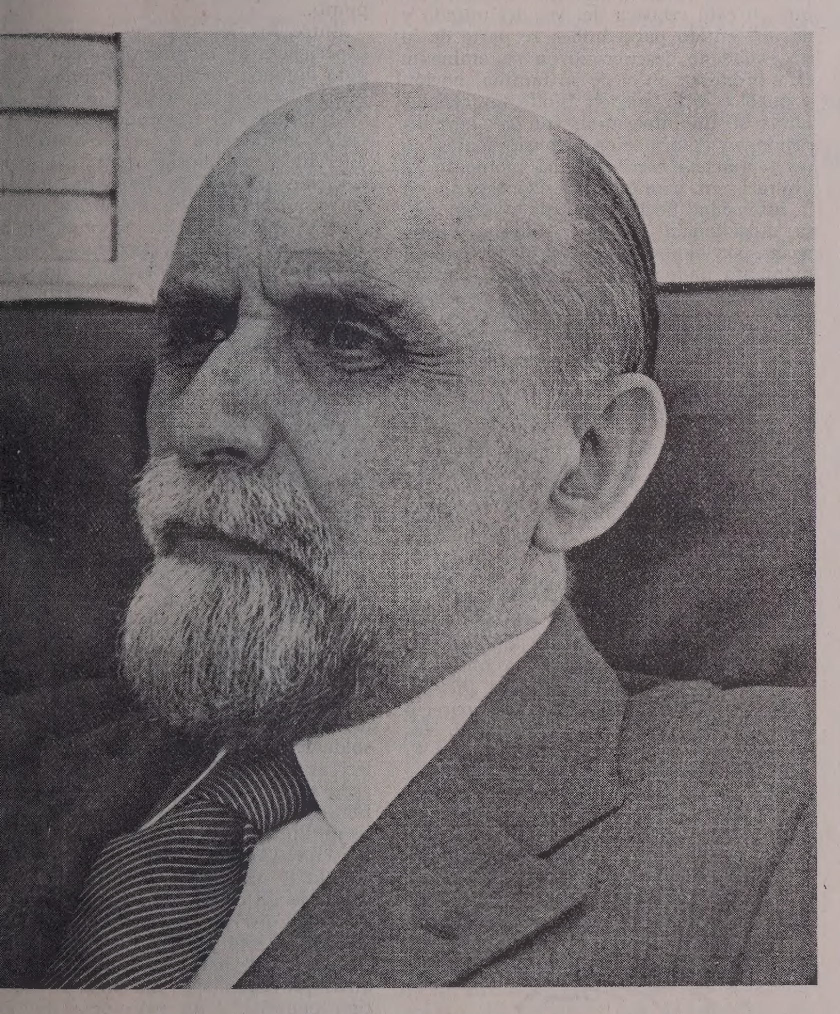
indice
de artes y letras

O 8 * NUM. 60 (XIL) - 61 MADRID, EXTRAORDINARIO FEBRERO-MARZO 1953 PRECIO: 10 PTAS

NOVELA Y NOVELISTAS NORTEAMERICANOS

Un panorama dominado por dos grandes figuras



FAULKNER y HEMINGWAY

Por FRANCISCO YNDURAIN

QUERÁMOSLO o no, los que nos consideramos continuadores de la gran tradición cultural del Mediterráneo y de lo que llamamos civilización occidental, no podemos menos de mirar todavía con cierto recelo desconfiado a la nueva floración que de aquellas viejas culturas se produce al otro lado del Atlántico. Acaso pecamos de una formación en exceso historicista, quizá nos sentimos celosos de una superioridad cultural que nos ha hecho considerarnos como el ombligo del mundo; puede que en nuestra tabla de valores estén demasiado cerradas las categorías superiores y nos sea difícil admitir algo que no sea de nuestra propia cosecha entre las grandes realizaciones del espíritu humano. Y nadie puede saltar por encima de su sombra ni renunciar a su más íntimo ser para abrirse a una nueva experiencia, aunque la generosidad y apertura de juicio sean guiadas por una voluntad de inteligencia así aprestada metódicamente. ¿No es ésta la actitud de cualquier europeo que trate de entender la cultura norteamericana, la literatura, más concretamente la novela de este país? Y eso suponiendo que se hayan superado criterios más estrechos de nacionalismo o simpatías por razones sentimentales y hasta prejuicios de

(Continúa en la pág. siguiente)

Carta de Juan Ramón y "Tres cantos revividos"

Amigos de INDICE:

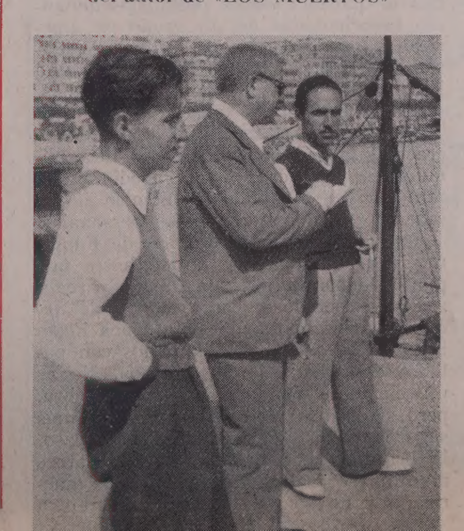
puesto que Miguel de Enguídanos, nuestro común amigo, utilizó esa revista para publicar (en 1951) mi esquela mortuoria, (que dió motivo a que me escribieran condolidas tántas personas de mi familia y amigas, dándome el pésame por mí mismo, les envío hoy, en prueba de resurrección temporal y agradecimiento eterno, estos poemas revividos.

Y con ellos, mi afecto y mi enhorabuena. J. R. J.

ESTA carta que recibimos con profundísima satisfacción del más relevante poeta hoy en lengua castellana, «el padre de la poesía moderna», alude a una crónica publicada en el número 41 de INDICE, con el título «Juan Ramón se siente acabado», por la época en que el poeta se sentía de verdad morir y no podía reprimir exclamaciones como éstas: «¡Mi corazón, mi corazón!», transidas de un doloroso patetismo. Por fortuna, Dios ha obrado en él esa insospechada «resurrección temporal» de que nos hace partícipes por vía de las palabras reproducidas arriba y de los cantos—tres poemas personalísimos—que publicamos en la página 19. Y añade, de su puño y letra, en la carta a nuestro Director: «Le enviaré colaboración cuando lo desee. Si usted me envía una colección de INDICE, *se lo agradeceré mucho.* Me interesa *mucho* su Revista.» Esto eleva al máximo nuestro reconocimiento y gratitud y, estamos seguros, la de nuestros amigos y lectores. El gran poeta de «Animal de fondo» está *vivo*, y vivo su recuerdo inalterable de España, de la que INDICE es, en el caso, una minúscula pero también viva expresión. Felicitémosnos todos de que así sea.

JOSE LUIS HIDALGO, SOLANA y JULIO MARURI en Puerto Chico (Santander)

En las páginas 3 a 8, artículos, textos autógrafos y fotografías del autor de «LOS MUERTOS»



Carta del Director

«¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!»

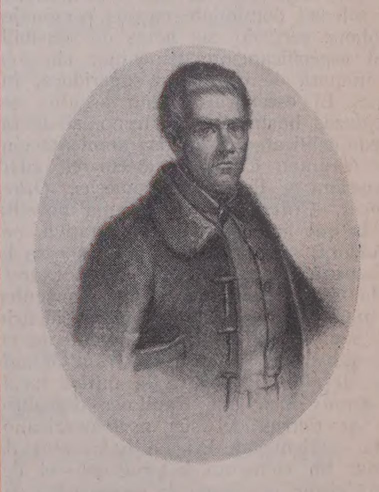
Luis G. Berlanga, Juan Bardem y Ricardo Muñoz Suay han ideado y hecho esta película que va a dar la vuelta al mundo. Aquellos dos escribieron el guión, Berlanga la ha dirigido, Ricardo Muñoz Suay ha *ayudado* a realizarla. Esto es un poco un éxito que alcanza a INDICE; cuando menos, le roza—permítasenos el regocijo. Muñoz Suay, Bardem y Berlanga han escrito casi todo lo que se ha publicado en nuestra revista sobre cine, y son los mentores de sus páginas en este frente... A ellos se debe lo que INDICE tiene en la cuestión de soldado en armas, de francotirador, de guerrillero. Me consta, como Director, que algunas de nuestras victorias se deben a su fe en el cine como arte, con verdad y vida propia, aquí donde de cien veces noventa y nueve una película se piensa para que dé dinero y nada más, bien en PREMIOS, bien con el DE INTERES NACIONAL arrancado a tornillo, bien con los ojos y oídos puestos en los PERMISOS DE IMPORTACION.

Aún recuerdo la fruición y el calor con que Juan Bardem me contaba el *argumento* de *Bienvenido, mister Marchall*, un día en que lo que algún amigo llama mi «indicitis» crónica me había retenido e inmovilizado en casa.

Los americanos venían hacia España con su bolsa de dólares bien repleta, y la gente, desconfiada al principio, acababa creyendo en ellos y esperándolos como a los Reyes Magos. Se trataba de recibirlos «dignamente», y, para serles más simpáticos y estar a tono con su idea de nuestras ideas y costumbres, disfrazados de andaluces, con chaquetilla corta, sombrero de ala ancha, falda de volantes y castañuelas. Los americanos, los dólares iban a remediarlo todo: la sequía, la pobreza..., cien años de trabajo y *matahambre*. Tan acuciante se hace la idea del socorro, de la ayuda, primero puestos en entredicho y tela de juicio, que hasta los más refractarios acaban soñando con el *maná* que va a bajar del cielo en forma de tractores, aparatos de radio, paraguas, trajes, felicidad y dicha. Porque uno de los momentos más enternecedores y teñidos de verdadera poesía de la película es este en que, sentados ante una mesa de la plaza pública el secretario, el cura y el alcalde, cada uno de los vecinos, el pueblo entero va pidiendo, guiado por una buena fe patética, lo que ha sido durante años y años el sueño de su vida: una yunta de bueyes, una vaca, un vestido nuevo, una campana para la torre de la iglesia, un reloj para el

(Continúa en la pág. 28, columna 4.ª)

UNAS CARTAS INEDITAS DEL CURA MERINO



En las páginas 24 y 25, un ensayo de José Luis Castillo Puche sobre el famoso y cruel servidor de Don Carlos, con reproducción de algunas cartas desconocidas y reflexiones sobre «El guerrillero y el militar».

NOVELA Y NOVELISTAS

(Viene de la pág. anterior)

tono dogmático. El caso es que la resistencia a aceptar valores literarios en la gran República estadounidense se marca más irreductible en la que fué un tiempo metrópoli de la vigorosa nación. De Inglaterra han partido las censuras más graves para la obra de un O'Neil, por ejemplo, invocando la sombra de su gran Shakespeare, como si no hubiera ya sitio para nuevas figuras de su talla. Y en publicaciones inglesas hemos leído recientemente un paralelo entre la cultura americana y la bizantina, cuyos términos de contraste serían la europea y la romana.

Hemos leído también, y nos ha seducido, de momento al menos, el recuerdo de la *Graecia capta*, introductora, después de sojuzgada, de las artes en el agreste Lacio, como correlato de una Europa decaída que se consolase de su inferioridad política con la victoria de su cultura superior, a la que fiaría una suerte de revancha espiritual. Con todo lo tentadoras que estas síntesis históricas nos sean, y aun trazadas con criterio que quiere ser objetivo, no deja de parecernos que hay algo como una necesidad de sobreafirmación de sí mismo que opera como un mecanismo psicológico de compensación. ¿No hay algo de esto ya en la *Oda a Roosevelt*, del gran Rubén? Sería cosa de ver qué profundas raíces tiene en el alma humana y cuán frecuentemente se ha expresado tal complejo estado al conceder a los demás la posesión de cualidades excelentes, con la salvedad de la carencia de otras más estimables. Sólo puedo ahora apuntar a la viejísima distinción entre bienes de fortuna y de naturaleza, que juega un papel tan importante entre nuestros clásicos del Siglo de Oro, por ejemplo. Y me excuso de no hacer sino este vago ademán mostrativo hacia problema tan complejo por la necesidad de limitar ahora estas variaciones en el examen de los novelistas americanos de última hora. Al menos me parecía necesario examinarme a mí mismo y revelarme las condiciones desde las que más o menos voluntariamente he de hacer ese examen.

El panorama de la novelística americana, tal como yo lo veo actualmente, aparece dominado por dos grandes figuras: Faulkner y Hemingway. Mientras otro de los más grandes ingenios, T. Wolfe, por lo excesivo de su obra, no ha encontrado aún el momento de hacer germinar las muchísimas posibilidades de magisterio que entraña. Esta simplificación suscita numerosos reparos, y no los desconozco yo mismo; pero tomada en términos de utilización práctica, creo que tiene más ventajas que inconvenientes. El «oscuro Faulkner», como muy certeramente ha sido calificado por Ricardo Gullón, ha dejado una honda huella en la novela de su país, y bastaría con citar los nombres de Carson McCullers y de Truman Capote para medir en la línea de los mejores la intensidad de la influencia. De la primera, y dejando a un lado obras de carácter más bien banal, como *Reflections in a Golden Eye*, pienso en dos novelas, *Member of the Wedding* y *The Heart is a Lonely Hunter*, como otros tantos ejemplos de imitación de Faulkner no sólo en el sentimiento de soledad dominante en sus personajes y ahora cargado con notas de sensibilidad específicamente femenina, sino en la manera de componer sugeridora, íntima. El escenario sureño acentúa semejanzas hasta en lo externo, si de tal puede calificarse la intensa ambientación. De Truman Capote, muerto en edad temprana y lleno de promesas, *Other Voices, Other Rooms*, es una novelita en la que la capacidad imaginativa, ensoñadora, se aparta de Faulkner para limitarse a un mundo de fantasía exacerbada por la edad juvenil, que encuentra el mejor marco en una vieja residencia del Sur. Piensa uno inmediatamente en un equivalente europeo, *Le Grand Meaulnes*, de Fournier, salvo la mítica local, el *genius loci*, que Faulkner descubrió en las tierras del sur norteamericano. Esta corriente, a la que habríamos de sumar un elemento heterogéneo—el del historicismo novelesco de evocaciones sureñas, Margaret Mitchell sobre todos—, esta corriente, digo, tiene un marcado predominio de lo poético, al menos en cuanto la novela admite una evasión fantástica, choca por esa misma evasión con la otra poderosa corriente novelesca, cuyo modelo es todavía Hemingway. Quiero apuntar a una manera de concebir y hacer la novela en que domina la representación de hechos situados o situables por necesidad en un marco histórico real, la novela *factual*, si se admite este anglicismo. Claro que no puede negarse tensión poética a la novela de Hemingway con todo su lastre de materiales en crudo, aunque no aceptemos una interpretación tan obsesivamente simbolista como la que propone Carlos Baker en su reciente libro sobre el novelista. (Hemingway, *The Writer As Artist*, Princeton, 1952). El escritor, que tuvo una carrera tan rápida como fulgurante, y que según Archibald McLeish fué «famoso a los veinticinco, maestro a los treinta años», ha pasado por una fase de oscurecimiento entre *For Whom The Bell Tolls* (1940) y su última gran novela, *Across the River and Into The Trees* (1950), en que vuelve a encontrar uno de sus mejores momentos por la intensificación del sentido trascendental que infunde a una historia muy concreta. El gran tema de toda la obra de Hemingway, la muerte, planea sobre la anécdota escueta, de apresto reporteril y la potencia con una carga intencional de trágico patetismo. Pienso que de Hemingway han aprendido más lo externo, la factura apretada y seca que la profundidad representativa de sus personajes, de dimensiones y vigencia mucho más amplias que sus apariencias. O se han quedado, me refiero a sus imitadores, con un realismo crudo y directo que no va más allá, como Kay Boyle, la «girl Hemingway». Siempre he creído que fué un error (de quién, lo ignoro) la sustitución del título original de *The Sun Also Rises* por el de *Fiesta*, de la edición inglesa. Había en el título original una reminiscencia del Eclesiastés, como en las palabras que sirven de lema a la novela, cuya intención no se puede desconocer ni dejar de tener presente al leerla. Sólo así encontraremos el nuevo acento que Hemingway trae a la novela americana, y que podemos ver mejor si comparamos ésta con la del hoy sobreestimado escritor de la jazz-age, Scott Fitzgerald, *Tender is The Night*. El crítico citado, Carlos Baker, ha visto muy certeramente cómo puede enlazarse la obra de Hemingway con la de éste en cuanto que una y otra pintan las andanzas desorientadas de un grupo de americanos por Europa, con centro en París, americanos que pertenecen a una juventud perdida—así se llamaron ellos, «lost generation»—, sin más incentivo que el alcohol, el sexo y el arte. Lo que era más bien frívola pintura en uno, adquiere sentido de honda tragedia en el otro por el trasfondo ineluctable de la muerte en que mueve a sus personajes.

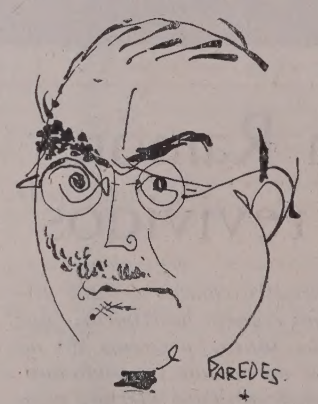
YNDURAIN

> Nos complace sobremanera incorporar a INDICE, como uno de sus más descollantes colaboradores, a Francisco Yndurain, Catedrático de Literatura de la Universidad de Zaragoza. El presente trabajo incide en un tema para el que Yndurain está excepcionalmente preparado. Pero su saber sobre la literatura contemporánea universal es igualmente notable. Francisco Yndurain, ya muy conocido de los lectores atentos y rigurosos, por sus trabajos publicados en varias de nuestras revistas, acaba de desarrollar un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid sobre la novelística norteamericana. INDICE recoge en este artículo un resumen apretado y denso sobre la personalidad de algunos de sus escritores más representativos.



Otras repercusiones del arte de Faulkner y Hemingway, y no sé hasta qué punto concomitantes con gustos y realizaciones coetáneas, parece ser el del temario violento, de violencia física hasta llegar a lo que ahora llamamos con palabra desdichada «tremendismo». No es un elemento fundamental en su obra, pero sí de más fácil imitación y de más seguro efecto superficial. En todo caso, la brutalidad de tipos y escenas parece algo muy característico de la novela americana y no sólo de la actual. En otra parte he aducido un texto de Hazlitt en que ya reprochaba a los escritores ultramarinos de hace más de un siglo ese culto por la violencia.

He dejado aparte la ingente obra de T. Wolfe. En sólo treinta y ocho años de vida ha dejado una producción novelesca de incalculables resonancias. *Of Time And The River*, *Look Homeward, Angel* y *The Rock And The Web*, por no citar sus ensayos y memorias, constituyen un corpus novelesco profundamente subjetivo y tratado a una escala verdaderamente sobrehumana. Son esas tres novelas la efemérides del espíritu de su autor, de alguien que quiso buscarse a sí mismo en el mundo de los hombres y de las cosas y en el de los libros. Sin el refinamiento de un Proust o de un Joyce, pero con un *élan* más ávido, Wolfe quemó su vida a la busca de un sentido, en América primero, después en Europa: «Día tras día, hora tras hora y minuto tras minuto, el ciego anhelo desgarraba sus entrañas desnudas con garras de buitre... La lucha desesperada y estéril de la vida del Fausto nunca le había resultado tan horriblemente evidente como ahora.» Wolfe o la desmesura, el afán de conocerlo todo, de experimentar todo, de «hacer un pequeño mundo en todo su ser», se me antoja que representa, en proporciones de sublimidad, no sólo un anhelo de siempre y de todos, sino muy especialmente un prurito del joven americano actual. Porque en esta rebusca del yo, del mundo y de un sentido para ambos se parte de la necesidad de descubrirse en su ambiente más próximo, en el de su familia, nación y pueblo. Y lo que en Wolfe tomará las notas de un intelectual, con las amplificaciones y deformaciones consiguientes, en otros muchos escritores del momento se limitará en cuanto a horizontes no en la intensidad de la búsqueda. Quizá, vista a distancia cualquier novela, pueda pasar por biografía de un pueblo en un momento dado; pero yo insisto en ver la novela americana actual como algo deliberadamente comprometido en su situación histórica y en el descubrimiento del *Geist* colectivo e individual. Y coincidiendo o estimulados por los americanos nuestros novelistas más representativos de esta postguerra, no diré que los mejores están en esa línea. Pienso en Sartre, Camus, Koestler, Moravia, Silone. Que esto no sea nuevo para la novelística europea (y nosotros lo teníamos ya en buena parte de la obra de Baroja, y antes en la de Galdós), es sólo verdad a medias. Si el enfoque ya había sido utilizado aquí, no, desde luego, con la intensidad y el grado de concentración con que novelan su caso los americanos. Recordemos, además de los nombres ya citados, los de Steinbeck y Dos Passos, entre los de la generación que apareció después de la otra guerra mundial, como ejemplos de escritores situados en la problemaática de su tiempo. Y todavía se nos quedarían algo al margen, saliéndose por la tangente del humor un Caldwell, de la ironía refinada un Marquand o por la evocación remota un Wilder, excepciones hasta cierto punto solamente de una tónica general dominante. Y en el «hasta cierto punto» no se exceptúa la crítica bostoniana de Marquand ni la cruda pintura sureña de Caldwell, ni siquiera lo que puede haber de aplicable a la actualidad en *Ides of March* de la Roma fantaseada por Wilder.



A los problemas de orden individual, económico o social que se enfrenta el novelista americano ha de añadirse el racial. Todos sabemos la existencia de una discriminación de sangres, que está más en el sentimiento que en las leyes. Negros, mejicanos e hispanoamericanos sufren una innegable descalificación de parte de las gentes de razas sajonas y nórdicas. Y eso se refleja en el índice de los contingentes de inmigración asignados a cada país. Viniendo a su repercusión literaria, el tema de negros ha dado y sigue suministrando abundante materi novelistas blancos y de color. Casi t la obra de Faulkner y de Caldwell, desarrollarse en el Sur, donde el pro ma es más agudo, está llena de luc entre negros y blancos, y una de las timas obras del desaparecido Sinclair wis tocó el delicado caso de la toler cia racial: *Kingsblood Royal*, en que incompatibilidad de sangres se apoya una ascendencia negra en cuarto gra Como es de suponer, la más amarga acción proviene de los escritores neg Así, Richard Wrigth, cuyas obras *Bl Boy*, *Uncle's Tom Children* o *Na Son* tienen una crudeza tanto más presionante cuanto más descarnado e relato de las miserias que padecen los gros. Apenas hay comentario del aut sólo exposición de hechos desnudos, admirable economía de efectos y alto der artístico. Así, el más joven de escritores negros, William Gardner Sm autor de una novela de guerra, *Last the Conquerors*, sobre la ocupación Berlín, y otra, *Desgraciados los jus* donde un mejicano desarrapado se m ve en un medio sórdido. El autor den cia la dureza del americano, al que a sa de un racismo cada día más bru El que Smith escriba desde París ac explique, junto con su condición de gro, la violencia del ataque. En cualqu caso la literatura refleja un estado cosas real, y ya me referí en otra ocas al testimonio de Simone de Beauvoir su *Amérique au jour le jour* sobre punto.

Entre los jóvenes que han pasado experiencia de la guerra última han s gido algunos novelistas de interés. C guerra trae una secuela de desilusi de sentimientos frustrados, que dan visión antiheroica o, por lo menos, n diferente de la gloria oficial. Nuestra neración conoció la literatura novele de la novela del 18, literatura que p rápidamente. ¿Quién lee hoy *Sin no dad en el frente, El sargento Grisch Le Feu?* También los americanos tu ron su novela de este género en obras de Dos Passos, Upton Sincl Faulkner y Hemingway, por no ci más, y el tópico del soldado desmovili do y sin ajuste cómodo en la paz a recerá en muchas otras obras. La g rra reciente ha dado a conocer tres nc bres nuevos en el campo de la nove Dos de ellos, Norman Mailer y Jar Jones, cultivan un género novelesco realismo crudo y hasta brutal, lleno expresiones obscenas y decididamente gativo; *The Naked an The Dead*, primero, y *From Here to Eternity*, segundo, creo que llegan al límite de tolerable, si no lo rebasan. Claro ahí están *Week-end à Zuydcoote*, pren «Goncourt» de hace tres años, y *La m dans l'âme*, tercer tomo de *Les Chem de la Liberté*, de Sartre, para que desentonen por grosería y obscenida soldadescas. Jones, todavía más que M ler, ataca al ejército profesional con a rada sátira. Un punto de vista más ec librado y una exposición limpia del r lismo sucio en las expresiones encont mos en *The Caine Mutiny*, de Herm Wouk. Es una larga historia de las av turas de un dragaminas, casi siempre acciones de retaguardia, y el proble central se sitúa en las reacciones de oficiales del barco, profesionales un otros provisionales, con mentalidades tipo opuesto. Una psicología de orig freudiano constituye el entramado p el análisis de los personajes, sin ped tería y con un positivo acento huma que está por encima de los diversos sos y muy cerca de ellos. La obra ha r recido el premio «Pulitzer» y es un mirable estudio de almas y un rico cumento.

De este apresurado examen, en el se han excluído adrede no pocos au res de segunda fila, aunque muy leíd y en el que pueden faltar otros que desconozca, parece deducirse que la vela americana se halla en un mome de crisis, y no se ven, no veo yo, autores que puedan relevar por el r mento a los grandes novelistas de ar guerra, en cuya huella siguen los más los nuevos. El áspero realismo direc la crudeza y el historicismo al día brán de renovarse o ser sustituídos nuevas orientaciones, so pena de insis en un camino ya trillado. Y en arte vale la repetición, ni todo el fuerte pu de vida que se advierte en los ameri nos bastaría para seguir dando calor una forma de novelar que no busc nuevos rumbos. Como siempre ha o rrido, habrá que esperar la aparición la figura o figuras geniales que des bran una nueva manera de ver, un n vo modo de contar, o las dos cosas mismo tiempo.

FRANCISCO YNDURÁI

Datos insignificantes para futuros biógrafos

ERA tema sugestivo el de hablar sobre la poética de Hidalgo, el Hidalgo anterior a *Los muertos*. Conservo puñado de poemas inéditos de sus nienzos poéticos, esbozos juveniles. A os quise añadir los papeles que conva su padre. Con ello resultaría más y completa la información.

Fuí a la casa en que vivió. Allí, en rrelavega, está el primer óleo pintado Hidalgo: dos marinos. Junto a él, a de sus obras de adolescencia: dos averas con sus inseparables tibias. Hay avía un lienzo más: un autorretrato. s tres cuadros nos ofrecen una síntede sus preocupaciones, de los temas desarrollaba en sus versos: el mar sus hombres, la muerte, su propia peralidad.

Volví con nuevos y desconocidos oriales, llenos de tachaduras, de vacilanes: precisamente el material más ecuado para mis fines. Pero posteriornte, al ojear aquel montón de pape- sentí como si fuese a prodigar secreque no me pertenecen, como si fuea hablar, como de algo muy lejano, asuntos que son dolorosamente próxis. Había demasiada humanidad en o aquello. De cada cuartilla se levanan mis propios recuerdos. Así que istí.

Pensé entonces salirme por la tangendel esbozo lírico. También rechacé esta a. Me parece inmoral y falto de intetomar a personas como pretexto para blar de uno mismo. Recuerde cualquieel número infinito de seres que se pezará al cabo del día, los cuales le blan de Federico o de Miguel con aire padres satisfechos de su prole. Todos eren significar no su admiración por rnández o Lorca, sino el contacto que ntuvieron con ellos cuando vivían. Es forma, como otra cualquiera, de la nana vanidad.

Me decidí al fin por resumir algunos os—mínimos y triviales—acerca de su sona. Son materiales para futuros biófos. Puede que para estos tengan imtancia. Ya se sabe que, paradójicante, es lo pequeño lo que casi siemarroja luz sobre una persona. Mas, ser pequeño, nadie se preocupa de ordarlo.

No creo que resulte esto totalmente esil. Y no lo creo porque sé que Hidaltendrá su biografía. Si no fuera baste justificación su obra, lo sería su sona humana, compleja, atormentada, nirable. En el peor de los casos, Higo pasará como prototipo de poeta de generación que no realizó la obra a aspiraba. Este es—creo yo—el signo los poetas actuales.

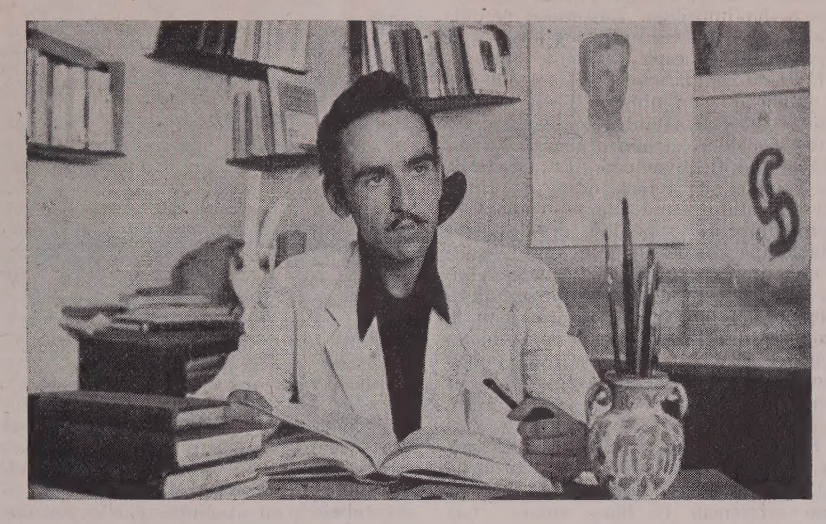
Una advertencia más: Hidalgo no era hombre fúnebre, como muchos, deiéndolo de sus versos, han creído. No si él estaría conforme con mi defini- pero posiblemente dividiera la hunidad en: amigos, buena gente, y la gente. Amigos lo fueron muy po- como es de rigor. Buena gente le ecería aquella que no hace mal cachosamente, pero que no pone la otra jilla, que es lo que hace el amigo, la gente sería aquella capaz de soporhasta el mal olor por situarse en la a. Para los primeros, Hidalgo fué una zcla de pasión y de humor. La buena te conocería acaso nada más que el nor. La mala gente sólo percibió su iferencia o su ensimismamiento. Quien amigo suyo lo conoce, íntegro, en libros.

Porque en él había una gran dosis de tido del humor, es por lo que recojo í unos datos y referencias que no hareír, pero que por lo menos no carán la atmósfera, en torno suyo, de nbras y de «angustias existenciales». En 1937 Hidalgo pintaba en el estudio un fotógrafo—Pablo Duomarco—insdo en un quinto piso de la Plaza Viede Santander. Duomarco, cuya colecfotográfica—admirable—abarca desunas escenas de la revolución del 68 ta 1936, era un hombre pintoresco, ocupado—en plena guerra española— la guerra chinojaponesa. Vivía en otro o, y su figura fué aprovechada por lalgo para uno de los principales perajes de su novela *En la escalera*.

En este estudio, ante el pasmo del vieDuomarco, ensayaba Hidalgo su estérevolucionaria. Su procedimiento de ar era el siguiente. La paleta, como ógico, en la mano izquierda. El caete, a la derecha. Cuando mezclaba colores lo hacía mirando al lado conio al lienzo. Al pasar el pincel sobre ela, miraba a la paleta. Y el modeatrás. De esta época datan sus poe-

JOSÉ LUIS HIDALGO
1919 - 1947

Por JOSÉ HIERRO



José Luis Hidalgo entre los cuadros y los libros de su estudio de Bonaire, 16, en Valencia, 1943.

EL POETA DE UNA GENERACION QUE NO REALIZO LA OBRA QUE ESPERABA

sías automáticas, en las cuales frecuentemente colaboraban varios amigos, a verso por barba.

Transcribo unos aforismos de Hidalgo, que datan de entonces, conservados en el reverso de un poema:

«La poesía no es, ni puede ser, lógica.»

«La raíz misma de la poesía estriba precisamente en lo absurdo.»

«La poesía es metáfora y es emoción.»

«La metáfora es necesariamente un absurdo. La emoción no puede sujetarse nunca a un razonamiento ni al complicado armatoste del idioma. Por eso es tan difícil aprisionarla en palabras.»

Es curioso cotejar estas ideas con su última obra para medir el terreno andado. Antes de *Los muertos*, en 1939, sus ideas evolucionaron, y dió un cambio brusco en su dirección. Ved estos párrafos de una carta:

«*Valbuena* (se refiere a Valbuena Prat, con quien había hecho un viaje, durante el cual se conocieron, hablando de poesía) *cree, con nosotros, que la poesía, después de la guerra, debe tender a una mayor humanización, pero él le da una dirección religiosa. En lo demás, completamente de acuerdo.*

P. D.: El negocio caricaturil no produce. Nadie tiene un céntimo.»

* * *

El *negocio caricaturil* lo comenzó en San Sebastián. Parece ser que se le acercó un caricaturista de café y le pidió que posara. El resultado fué abominable, según pude ver posteriormente. Hidalgo, tras de trabar conversación con el *artista*, se ofreció a hacer para él, en aquel mismo café, unas cuantas caricaturas de cuantas personas accediesen a ello. Lo que comenzó como broma le sirvió en casos de apuro, coincidiendo con su estancia en el servicio militar, para hacerse con algunas pesetas.

Su sentido del humor, combinado con una dosis fuerte de intelectualismo, le servía para realizar caricaturas realmente extraordinarias. Sabía reducir una expresión humana a sus líneas esenciales, y hasta su muerte, aunque entonces lo hiciera por capricho, no por móviles económicos, no dejó de ensayar el ejercicio de esta faceta menor del arte.

* * *

La idea de un poeta obsesionado por la idea de la muerte, ha de coincidir, en el espíritu de las gentes, con una personalidad humana débil, pálida, alucinada. Hidalgo era más bien de complexión atlética. Como dato, en este sentido, recordaré que en 1936 fué campeón—no sé en qué prueba: algo de carácter regional—de los 100 metros libres. Por causa de ello fué seleccionado para participar en una Olimpíada. Al ir a participar en ésta, le sorprendió la guerra española en Francia.

* * *

Se piensa, y creo que con razón, que el hombre, a lo largo de su vida, describe un círculo que se cierra, con la muerte, en el lugar de su nacimiento. Su poesía, pesimista, atormentada, de última hora, es un desarrollo, en otro plano, de sus ideas de adolescencia. Entre el punto de partida y el de llegada pasó por la época de cabriolas cerebrales. Como demostración de esta actitud en su adolescencia—preocupado por lecturas diversas, que iban desde Poe y Flammarión a Aleixandre y Lorca, pasando por Ortega y Spengler — transcribo unos párrafos de una carta enviada por el director de una revista infantil. Con ello tendremos un argumento para comprobar esta tendencia sombría de Hidalgo y un argumento en pro del «cualquier tiempo pasado fué mejor». Piénsese la cortesía, afecto y cariño que un director de una revista derrochaba al dirigirse a un niño, que le enviaba un torpe esbozo:

«*Te devuelvo tu cuentecito «Cuca». Me ha parecido muy bien, especialmente para la edad que me dices que tienes. Me he permitido hacerte algunas correcciones, muy ligeras, de estilo y ortográficas. Las primeras, simplemente, para orientación tuya; las segundas tú las corregirás con el tiempo...*

»... Prosigue: en esta palabra resumo mi impresión, creo yo. Yo no te daría un disgusto si tú no supieras escribir. Quiero mucho a los chiquillos para hacer eso; por ello escribo casi exclusivamente para muchachos, por lo mucho que los quiero. No te daría, pues, un disgusto. Pero no te animaría a seguir escribiendo. Creo que escribirás muy bien con el tiempo. Sin que quiera decepcionarte con el dibujo, estimo que escribes mejor que haces muñecos. A los artistas aludidos les has parecido bien, pero insisto en que tú escribirás siempre mejor que dibujarás...

»... Es importante que transcurra el tiempo para que se te quiten esas aficiones a lo trágico, hacia las visiones tenebrosas de que das muestra...»

Con estos párrafos, menos de la mitad de la carta, queda demostrada esta tendencia infantil de Hidalgo hacia lo sombrío.

* * *

Este acopio de materiales insignificantes para futuros biógrafos puede no interesar sino a contadas personas. Para que no se sienta defraudada la mayoría, transcribo a continuación tres poemas de entre los muchos, excelentes, que fueron como tanteos en busca del tono de *Los muertos*. Con su lectura quedará justificada tanta prosa inútil como les antecede:

1

Si ves mi corazón y lo abandonas
en la carne infinita de Tu hoguera,
una noche verás mi llama roja
perdida por los bosques de la tierra.
Y querrás apagarla inútilmente
con tus manos de sombra y de tiniebla,
y sentirás, si llegas a tocarla,
que su brasa desnuda hiere y quema.
Porque yo quiero arder, quemarme vivo
como Tú, que en el cielo ardes sin tregua.

2

Sólo el día que me muera
sabré por qué digo esto.
Pasé por la tierra helada
y mi destino era el fuego.
Nací para amar la luz
y sólo sombras encuentro.
Y morí como se mueren
los que guardan un secreto.

3

¿Por qué la eternidad nos has negado?
D. A.

... ...

Hemos nacido todos y crecemos
desde un remoto origen, sin descanso,
hacia Tu luz, como infinitos trigos
por un terrible sol recalentados.
Señor, somos cosecha siempre y siem-
bajo el cielo furioso de tus campos [pre
... ...

Oscureciendo
¿Qué sabes, dime? ~~[illegible]~~
yaces sobre tu sombra, muerto y solo
como una luna triste derribada
por el viento amarillo del otoño.
Tú no lo sabe
Yo sé que existe el mar ~~[illegible]~~,
Yo sé que existe el mar lejos, remoto
y que la tierra late dulcemente
bajo mi pie desnudo. Si la toco.
~~Más sabio eres que el mar~~
~~Tú sabes más que el mar~~. Vives tan lejano
que no llego hasta ti y no te conozco.
~~No miras~~
La tierra no comprende tu mirada,
sólo a la eternidad miran tus ojos

Borrador del poema titulado *¿Qué sabes?* («Los Muertos», pág. 22). Se diferencia ligeramente del texto publicado.

LA POESIA DE JOSÉ LUIS HIDALGO

Por CARLOS BOUSOÑO

«Sus ideas penetran en nosotros sin que tengamos que esforzarnos previamente a nuestra emoción».

Pocas personas entre las interesadas por la poesía ignorarán el nombre de José Luis Hidalgo. Nació en Santander en 1920 y murió en Madrid, en plena juventud, a los veintiséis años, cuando podían esperarse de él tantas cosas que la muerte ha impedido. Lastimosa pérdida fué la suya para la poesía española. Porque Hidalgo era tal vez entre los jóvenes de entonces el poeta más intenso, más vigoroso, apretado y espiritualmente encendido. Desde tal punto de vista, sólo otro nombre puede comparársele: el del bilbaíno Blas Otero, que por aquellas fechas no había publicado aún ningún libro.

Lo extraordinario de esta muerte es que, en el mismo instante en que tuvo lugar, las prensas de la colección «Adonais», como es sabido, estaban acabando de imprimir la primera obra madura del poeta, titulada, significativamente, *Los Muertos*. Hidalgo la venía escribiendo desde años atrás, y todos sus versos, desde el primero hasta el último, están dedicados a tratar el angustioso tema. Parece como si a nuestro autor, presintiendo oscuramente su próximo fin, le hubiese urgido dejar a los hombres un testimonio de la protesta y la desolación de un alma que se sabe ya emplazada. Yo, digámoslo paladinamente, creo muy poco en las virtudes vaticinadoras que se han dicho propias del poeta. El poeta, si vaticina, sólo es quizá en otro sentido más amplio, esto es, descubriendo, no la realidad futura, sino la realidad actual. Y, no obstante, es preciso reconocer que hay ejemplos en la historia literaria de verdaderas profecías en boca de poetas. Ciertos versos muy conocidos de Garcilaso son un magnífico ejemplo de ello, y otro ejemplo mejor aún es este libro de Hidalgo, del que hoy vamos a ocuparnos.

Quien conozca, aunque sólo sea superficialmente, sus versos habrá observado que el nuestro es un escritor cuya expresividad se manifiesta como de una índole determinada: cada tres, cada cuatro versos, el sentimiento descarga fulminantemente en nuestras almas.

No todos los poetas conciben el poema de esta manera, y ello nos permite establecer, siquiera teóricamente, dos modos diametralmente opuestos de escribir poesía. Según uno de ellos, la composición poética es un cuerpo con una serie de zonas particularmente sensibles. Es decir: la energía lírica va como propagándose insensiblemente de verso a verso, y, de pronto, en uno de ellos descarga con fuerza excepcional. Cede luego la tensión para volver a incrementarse hasta el estallido segundo, y este mismo proceso se repite varias veces a lo largo de la pieza.

Podría entonces pensarse que en un poema de esta naturaleza sería preferible suprimir las partes más apagadas y dejar sólo como supervivientes aquellas otras que consideramos más eficaces. Pero sucede que estas últimas sólo existen en función de aquellas; las menos esplendorosas están otorgando el fulgor que las otras poseen, del mismo modo que el cable eléctrico, no luminoso, permite la aparición de la luz en la bombilla que nos alumbra.

El otro modo de escritura poética es casi exactamente contrario al precedente. En vez de condensarse la emoción en algunas zonas poemáticas especialmente favorecidas, se distribuye ésta aproximadamente por igual a lo largo de toda la masa lírica, sin que existan en ella versos de singular realce.

Pero, sin duda, esta doble actuación estética (no siempre, claro está, tan diferenciada como aquí la exponemos), que hasta ahora hemos señalado en su más simple manifestación, puede ser también contemplada en una actividad más compleja. O sea: lo que hemos percibido en el interior de un poema aislado, se deja igualmente analizar en la obra entera de un poeta. Y así, nos encontramos con ciertos artistas en cuya producción total ninguna pieza (aunque puedan darse excepciones) destaca mucho sobre las demás; el mérito estético se encuentra esparcido equitativamente en todo el conjunto. Y en cambio, hay artistas en cuya obra global ocurre lo opuesto: en ella descuellan poderosamente unos cuantos poemas de excepcional elevación, mientras los otros, aunque absolutamente conseguidos (no hablamos ahora del poeta desigual), se mantienen humillados con respecto a aquéllos.

Ahora bien: lo que ocurría en el poema aislado ocurre también aquí. El grupo poético menos insigne es necesario para que el excelso cobre su cabal significación (y, por tanto, su cabal altura), porque sirve para iluminarnos algunas zonas de la visión del mundo poseída por el poeta, desde las cuales, como desde supuestos tácitos, se yerguen los poemas mejores. Sin los poemas de calidad menos buena, los excelentes contendrían menos sentido al hacerse parcialmente ininteligibles para nosotros.

La obra de José Luis Hidalgo pertenece, en principio, a esta última clase, y, sin embargo, no podemos incluirla en ella sin algunas reservas. Hemos dicho que sus poemas están construídos a base de fuertes condensaciones, cuyos estallidos acaecen de vez en cuando a lo largo de la composición. Igual ocurre al tomar como referencia el libro entero. *Los muertos* es una obra de 56 piezas, entre las que sobresalen 15 ó 20 de máximo valor. Pero, contrariamente a lo que antes hemos afirmado, al terminar la lectura del volumen, tenemos la impresión de que los poemas menos concentrados del libro no están exactamente enriqueciendo a los demás, densos y fulgurantes, sino al revés, restándoles una parte de su eficacia. ¿A qué se debe este hecho, tan anormal según nuestro criterio? Se me ocurre la siguiente explicación: *Los muertos* es una obra con una sola perspectiva: el poeta mira hacia los hombres acabados, difuntos, o se mira a sí mismo en trance de serlo, planteándosele entonces el problema de la divinidad, a la que canta en una actitud generalmente de rebeldía. Si el tema único (la muerte) hubiese sido considerado desde diversos ángulos, no se verificaría probablemente el fenómeno que pretendemos esclarecer. Pero como el punto de vista a todo lo largo del tomito no sufre modificaciones importantes, no varía en lo esencial, los lectores, a la postre, experimentan fatiga, y aunque sus ojos se posen en un poema de primer orden, éste, al cogerles cansados ya, les impresiona menos que cuando leído con frescura, esto es, cuando leído autónomamente, sin conexión con sus compañeros.

La monotonía a que nos referimos está además motivada, según creo entender, por una causa más profunda: la falta, en definitiva, de una intensa experiencia vital, de que el poeta, por su juventud, adolecía. Un libro entero dedicado al tema de la muerte no puede acaso concebirse con las suficientes variaciones sin el auxilio de un vasto conocimiento de la vida, que únicamente los años pueden proporcionar. Hidalgo sustituye esa experiencia por la imaginación. Su poesía es predominantemente sentimental, pero el sentimiento de sus versos (casi siempre muy intenso) lo recibimos, sobre todo, a través de la fantasía. Es la suya, en resumen, una lírica afectivo-imaginativa, y en ello (sólo en ello) se asemeja a la suprarrealista. En cierto instante, el poeta imagina unas tremendas nubes irreales que levantan hacia los cielos un muerto, un solo muerto, algo así como el símbolo del perecimiento humano ofrecido angustiosamente a la divinidad. Estos versos son muy representativos del mejor Hidalgo. Merece la pena que los transcribamos:

Espesas, como tierra removida,
vuelan sobre los cuerpos y las flores
y no los tocan nunca, los apagan
los borran de una luz que no conocen.

Altas, como fantasmas, van creciendo,
surgiendo de sí mismas a sus torres;
celestemente negras, navegando
hasta el azul del cielo en resplandores.

Un sólo muerto llevan, lo levantan.
Un solo y blanco muerto de los hombres,
desnudo y refulgente como un astro.
Nadie sabe quién es, cuál es su nombre.

Si nuestro poeta hubiese escrito este libro cuatro o cinco años después, es casi seguro que el defecto que en él advertimos no existiera en tanto grado, o no existiera en absoluto, y ello por dos razones que se complementan. Porque al ganar en edad, hubiese Hidalgo adquirido mayor conocimiento de la vida, y, por tanto, de la muerte, y, además, porque para la expresión de esa experiencia le hubiese, probablemente, favorecido la nueva sensibilidad realista que estaba ya, por entonces, a punto de aflorar. Pero no importa demasiado predecir lo que hubiera podido ser esta obra, sino analizarla en lo que es.



José Luis Hidalgo y Jorge Campos, en el balcón de Salvador, 20, su pensión valenciana en 1943.

Hemos insinuado que su técnica recuerda, vagamente, a la suprarrealista. No me gustaría expresar anfibológicamente esta idea. Los versos de Hidalgo no son suprarrealistas. Hay en ellos u claridad expresiva y una temática de co torno diáfano que anda lejos de lo q centralmente se propuso la escuela ese nombre. Y, sin embargo, podrem decir que, en rigor, hemos de leer el bro de Hidalgo *desde el mismo lugar* q necesitamos para leer un libro suprarr lista. Es decir: el ventanal que nos ofi ce un paisaje suprarrealista es el mism que nos permite divisar el horizonte rico del santanderino. Y así, los vers de Hidalgo coinciden con los suprarre listas en que nos emocionan *antes* que nuestra razón llegue a captar su si nificado lógico. Esto hace que al leer nuestro poeta debamos prescindir, en ci to modo, de la razón, del concepto, pa dejarnos libremente arrastrar por el flu do sentimental e imaginativo que se de prende de su lírica.

¿Significa esto que los versos de H dalgo sean ideológicamente vacuos? E tendámonos: no se trata de eso. Es poesía conlleva ideas y hasta much ideas; pero son ideas que penetran nosotros sin que tengamos qué esforza nos en comprenderlas previamente a nue tra emoción. Analizando ésta, las hall mos en su interior; estaban, pues, al en los versos, ya que las encontram aquí, tras la lectura, en nuestra alm Pero habían ingresado en ella de «p lizón» (excúsese la imagen); esto e sin que nosotros las hubiésemos adm tido tras un control totalmente con ciente.

¿Y cuáles son esas ideas? Tal pr gunta equivale a tal otra: ¿cuál es posición ante el mundo mantenida p Hidalgo? Nuestro poeta no se parece nada a un resignado. El estoicismo, aceptación de una vida que sabemos n cida sólo para la muerte, llegó más ta de a nuestra poesía contemporánea. E natural que así fuese. Después del fr gor de tanta guerra, en el ánimo de l poetas tenía que producirse, en prim lugar, la angustia y la rebeldía, el querer aceptar lo que, en suma, no sino una ley de la naturaleza. Y de es modo, al reconocerse Hidalgo como mo tal, reniega, protesta. He aquí un cas de ello:

Cuando todo en el tiempo era un eterno hastí
tú creaste en la tierra para que te cantase
la piedra enjuta y seca, los árboles del bosqu
y mi corazón rojo donde brama la sangre.

Pero yo no te canto, porque una luz sombr
has clavado en mi frente queriendo ilumina
[me
que te cante la piedra que nunca te ha sabid
y que en los viejos bosques tus árboles te ca
[te

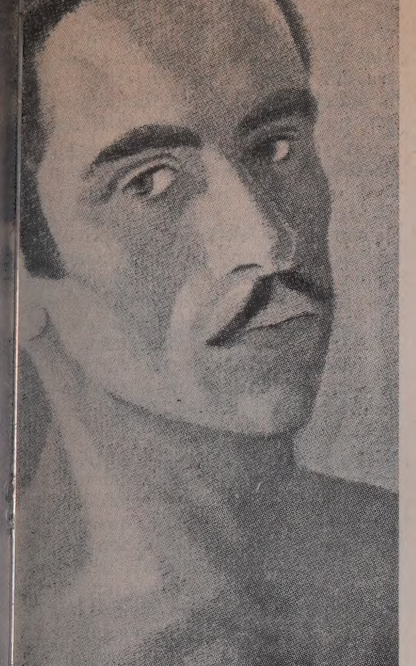
Por la lectura de estos poemas se pu de comprobar lo que decíamos al comie zo de estas notas: el vigor expres vo de Hidalgo, la enorme fuerza de recia sentimentalidad a la par que hondura. Entre los poetas de postguerr la lírica de *Los muertos* es evidenteme te una de las más altas. Otros poet son, por supuesto, más variados en perspectiva y temáticamente más rico Pero, que yo sepa, nadie ha superad aún al nuestro en intensidad de sent miento.

PEQUEÑA HISTORIA DE SUS LIBROS

Por RICARDO BLASCO

"Pintor y poeta, quería ser objetivo en la visión, subjetivo en la representación. El resultado: una poesía viva, palpitante, sincera"

"No sé muy bien qué es: cada día escribo de una manera más sonambúlica"



Autorretrato (óleo)

La estela que José Luis Hidalgo ha dejado tras de su paso por la vida, se concreta en tres libros. Para mu-
os de sus admiradores, en uno solo:
os muertos». Es el mejor de los suyos y,
ı duda, el más importante de los escri-
s por nuestra generación. Como amigo
imo del gran poeta desaparecido, me
nto obligado a referir aquí cuanto sé
la historia de este libro y de los otros
yos. Cinco años de convivencia frater-
con José Luis y un montón de cartas
papeles que de él guardo, me permiten
tablecer algunas precisiones que juz-
de interés para el lector, y que ofrendo
mo homenaje a su memoria en el
xto aniversario de su muerte.

Tengo la opinión de que no podrá al-
nzarse una total comprensión de los
emas últimos de Hidalgo si no se les
laciona con los anteriores. La obra del
eta es un armónico conjunto que res-
nde a una absoluta unidad íntima, pre-
samente porque es el modo de que dis-
ne para expresarse un ser, una vida.
o debe confundirnos el hecho de que
a obra adopte, en sus fragmentos cono-
dos, apariencias diversas, contrastes
usados, rotundas diferencias o, si se
iere, estilos opuestos. Una misma sa-
a nutre todo, un mismo latido creador
aba entre sí las distintas porciones de
obra, un mismo hombre la hace.

Si nada hacía suponer, en el José Luis
ue me leyó sus primeros versos en el
erano de 1942, al Hidalgo que cinco
ños después coronaría con transparente
certero lenguaje su creación definitiva,
, en cambio, puede ahora rastrearse
-con la limitación de nuestra humana
epcia—cuánto había de «*Los muertos*» en
us poemas precedentes. La primera idea
e «*Los muertos*» es bastante más antigua
e lo que se supone. Se aposenta en José
uis cuando éste es aún un poeta inédi-
, sólo conocido de un exiguo círculo de
ntimos. Conservo una carta suya de
rincipios de 1944, en la que me escribe:

> *"Como no sé qué hacer con mis di- "chosos poemas, he decidido editarlos. "Eso, o quemarlos, era la única alter- "nativa. Me pesaban en la espalda co- "mo un pasado vergonzoso. Y—sincera- "mente—me da también vergüenza que "salgan a la "pública palestra". "¡Ay, "estos hijos!"... Ahora tengo entre ceja "y ceja eso de los animales. Será c "Arca completa y después intentaré me- "terme con "Los muertos", un grupo "de poemas que no sé si llegará a libro "y que ya comienza a molestarme en "las entretelas de lo inconsciente."*

He aquí que el poeta—en un instante
e su vida lírica que podríamos calificar
e crisálida—alude en el mismo párrafo
los tres libros que nos legaría. El tono
e esta carta es el de todas las suyas, es
omo era él: pudoroso y sincero.

El volumen que le urge dejar atrás,
omo estación ya superada, es «*Raíz*».
ste libro hubiese podido aparecer el año
nterior, ya que un editor valenciano lo
ıvo en su poder desde 1942, sin atrever-
e a imprimirlo. Sus vacilaciones permi-
eron a José Luis corregirlo y ordenarlo
arias veces, una de ellas cuando en oc-
ıbre de 1943 concurrió al primer «Ado-
ais», sin más fortuna que una mención
onorífica. Entre tantos repasos al origi-
al, éste fué denominado de distintas
naneras:

> *"Bernés parece animado en eso de "la colección. Yo tengo preparado ya "mi original. Título: "Raíz del hom- "bre". Dime si te gusta el bautizo. "(25-X-1942) — "Aunque sin ninguna "esperanza, envié a "Adonais" un mon- "toncito de poemas casi sin título... "Claro que lo importante no es preci- "samente el título."* (1943).

Finalmente, como el editor no se decidía, optó José Luis por imprimirlo a sus expensas, no sin una cierta desconfianza para con los versos que tantos avatares habían corrido. Cuando en marzo de 1944 entrega las cuartillas en la imprenta de «Corcel», reduce definitivamente a un solo vocablo rotundo el nombre de su primer criatura. Una viñeta en la portada, dibujada por él, completaría su idea. En mayo, el libro estaba impreso. Con él en la maleta, José Luis se vino a Madrid.

«*Raíz*» es una antología de sus primeros balbuceos poéticos, un cofre en el que encierra las experiencias cumplidas, echando la llave a siete años de labor. En todas sus cartas de aquellos días expresa su deseo de reunir en un volumen lo mejor que tiene, y casi siempre sus palabras están impregnadas de prevención hacia estos versos que siente ya lejanos. Las que a seguido copio corresponden al momento en que el tomo acababa de cobrar su primitiva forma, pero, no obstante, definen muy bien, creo yo, su actitud hacia estos versos primerizos:

> *"En confianza y ahora que nadie nos "escucha, a mí toda esa "Raíz" no me "gusta nada y me parece muy malo "todo. Si lo publico es por eliminarlo "de una vez de mi "pasado" poético. "O eso o romperlo. De todas formas "cabe siempre un poco de tolerancia y "alguno quizá se pueda soportar. Se- "ñala con una cruz los que creas que "no deben ir que serán muchos, pues "a mí la selección no me convence tam- "poco. Yo pensaba suprimir, sobre todo "de la parte central del libro, que es "la peor, me parece."* (11-XI-42).

Hay una curiosa identidad entre este párrafo y el primero de todos los suyos que he citado antes. Dos años de distancia entre ambos le habían permitido afinar la selección de sus poemas. En 1944 su obra ya no le parece tan ruín, aunque sí situada atrás en su evolución. José Luis fué siempre así de modesto, así de receloso y sincero con su poesía. (Y, también, con la de sus amigos.) Sabía que el poeta se expone a rodar por la cuesta abajo del amaneramiento y se exigía mucho, implacablemente, porque su ambición era grande y él quería lograr mucho. Además, vivíamos en esos años un momento en que se escribía una poesía que se nos antojaba muelle y cómoda, sin hueso y sin verdad—de «pastos fáciles y jabonosos», según su expresión—, y de la cual esperábamos poder librarnos con exigencia y sin renuncia, con sinceridad. Para que el lector no formase diferente impresión a la real, José Luis redactó así el colofón de *Raíz*:

> *"Estos poemas son algunos de los es- "critos por el autor entre los dieciséis "y veintitrés años, desde* 1935 *a* 1943.

Resumen de un ejercicio poético de adolescencia. Una etapa conclusa. Una raíz soterrada y casi olvidada que nutre al árbol joven. Eso es «*Raíz*». De todos sus libros, es el más cargado de pura energía poética. Un cargamento de nobilísima materia apenas tallada por el oficio o el tacto del artista. Estos poemas son miembros dislocados de un cuerpo monumental, que acaso no termine de ser bello porque carezca de hermosas proporciones, pero que ofrece el encanto bárbaro de una autenticidad cálida. El orbe lírico que se nos invita a contemplar está virgen e intacto, es como una naturaleza primigenia y en desorden reflejada en su estado más elemental y caótico mediante un verbo enérgico y primario, cuya facultad no es ordenar, sino nombrar. Uno de los más característicos poemas de este conjunto es «*La mina*».

... ...
No se oye nada.
Las tinieblas no cantan bajo el negro que
[corta,
las tinieblas que muerden la cabeza ondu-
[lante
de ese pulpo de luz que baja de la tierra.
... ...
No. Nada se oye, nada.
Es la noche profunda. Siempre la agria no-
[che que escupe sus esquinas.
La noche que te agarra como un cuerno de
[toro,
la noche que te aprieta la voz en la garganta
como un grito de muerte,
como un tiro lejano.
Esta noche olvidada debajo de la tierra,
esta noche de barro que no ha visto la luna
y que han hecho los hombres con sus propias
[entrañas.
A dónde irá? Se aleja
como un cadáver turbio que ha crecido de
[pronto,
como un cadáver ciego que abre lentamente
la yedra de sus vértebras sobre el silencio úl-
[timo.
... ...

Una característica distinguió a Hidalgo en su vida: el afán de saber, la necesidad de conocerse, la inquietud de explicarse. Fruto de esos apetitos vitales son sus primeras poesías, y en el libro a que me refiero hay algunas además de la citada («*Hay que bajar*», «*No*», «*Así me iré afirmando*»...), que singularizan su actitud de joven recién sorprendido por el mundo, confundido por sus enigmas, y que se interroga como un ciego en busca de la luz.

Pero siete años son muchos años. En todo este tiempo sabe Dios cuántos versos escribiría, qué espectáculos provocarían su inspiración, cuáles meditaciones moverían su alma y su pluma. Hay en «*Raíz*» unos capítulos finales, cuyas fechas no puedo precisar todavía, en los que leemos diversas estampas líricas: «*Ciudad*», «*Domingo*», «*Estación*», «*Arrabal*», «*Sardinero*», «*Aguilar de Campoó*»..., inscritas, como la mayor parte de los poemas del volumen, en una misma órbita de expresión espontánea, de libre emisión del canto, con abundancia de caracterizadoras imágenes superponiéndose, aunque tal vez con menos fuerza que en las páginas anteriores. Hay también un apartado final en que aparecen unas décimas: «*Palencia*», «*Mérida*», «*Córdoba*», «*Valencia*», «*Mediterráneo*», «*Cantábrico*». Es curioso: el poeta torrencial sabe poner cauce de rigor a sus aguas con un nobilísimo oficio, con un uso puntual del verbo, y consigue además que la emoción lírica no se le evapore, no se le hiele.

Estas poesías revelan en Hidalgo un observador de potencia, don del cual no todos los poetas están ungidos. En las primeras estampas la sensación está referida como en greguería:

Se nota que las aceras están cansadas de ir
toda la vida en línea recta,
pero aun no protestan.

(«Ciudad»)

... ...
Atornillando el alba
el humo de las fábricas.

(«Arrabal»)

... ...
Puente abierto a lo lejos
—los músculos de hierro—
dos orillas abraza.

(«Arrabal»)

... ...
Las olas saltarinas
con vocación de comba,
niñas sin pauta fija
destrenzaban las rocas.

(«Sardinero»)

Su técnica nos recuerda en seguida el creacionismo. Sí, José Luis nació a la



José Luis Hidalgo en la terraza de su estudio en Bonaire, en Valencia, en 1942, en compañía de Ricardo Blasco, Jorge Campos y Manuel Bonilla-Baggetto.

poesía porque sí, porque era poeta, pero fué mecido en su infancia lírica con la nana sugestiva y reveladora del creacionismo. Esta filiación, esta consanguinidad, nunca fué negada ni aborrecida. Sí utilizada con provecho evidente de su lección y de su ejemplo. Por eso su segundo libro, *Los animales*, está dedicado—deuda reconocida—a Gerardo Diego.

El origen de esta obrita cabría buscarlo en la etapa en que se escribieron esas otras impresiones de paisaje antes referidas. Los apuntes de esta fauna obedecen a un mismo proceso de observación, si bien mucho más depurado. Me parece que fué a finales de 1943 cuando comenzó a escribirlos. Cuando ya tenía los primeros (creo que «*Sapo*», «*Lagarto*» y «*Toro*», que no incluyó después) me los dió a conocer. Y, sucesivamente, los otros poemas. Era evidente en todos ellos el acendramiento de la expresión. El lenguaje respondía con mayor flexibilidad que anteriormente a los propósitos del poeta. Quise yo publicar aquellos primeros poemas en «Corcel»—que, para hacer honor a su calificativo de «revista Guadiana», salía muy de uvas a peras—y preparamos una breve muestra. ¿Qué título común debían llevar las poesías?

> *"Mis poemas quisiera que fuesen con "el antipoético título de "Los anima- "les", que es el que llevará el libro "si algún día sale por ahí."* (26-XII- "1943).

Pero... uno propone y los impresores disponen! «Corcel» luchó desde su nacimiento con la buena voluntad indolente de sus impresores. Su ritmo no era

Bahía de Santander

Al fondo, montes grises; delante la pizarra
del mar plano y cerrado sin olas ni color
y este barco que dentro de la tarde tristona
pone su panza enorme de hierros y carbón.

Santander 28-7-40

Original de un poema inédito, titulado «Bahía de Santander». Dice:

«Al fondo, montes grises; delante la pizarra
del mar plano y cerrado sin olas ni color
y este barco que dentro de la tarde tristona
pone su panza enorme de hierros y carbón.

Santander, 28-7-40

JOSÉ LUIS ENTRE NOSOTROS

Por LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

POR la más feliz de las casualidades José Luis Hidalgo, José Hierro, Julio Maruri y yo fuimos amigos de infancia, en aquellos inolvidables días allá por 1931, cuando en los Jardines de Pereda se reunía todas las tardes, bajo un sol que los árboles suavizaban, la bulliciosa chiquillería. Habitualmente jugábamos a "justicias y ladrones", a reproducir temerarias cabalgadas del Oeste que ya nos costaron en alguna ocasión una buena reprimenda del guarda, pronto seguida de la inevitable filípica de las mamás. Pero a veces descansábamos del juego, y sentados en un banco de piedra nos contábamos mutuamente, muy serios, fantánticas aventuras de novelas y de películas. José Luis, muy delgado entonces, muy moreno, con prematura gravedad en la voz infantil, escuchaba con atención enorme estupendas hazañas de "sheriffs" y de vaqueros, de detectives y piratas. ¡Cuántas veces recordamos, años más tarde, los momentos de aquella época que despertaría—para siempre—nuestra añoranza y nuestra sonrisa!

Pasaron unos años, muy pocos. Hiciéronse íntimos amigos José Luis y Pepe Hierro; los chicos de Santander se preocupaban muy poco de versos, y quizá eran ellos los únicos que habían oído hablar de Lorca, de Guillén o de Salinas. A Gerardo Diego le conocíamos peor, a través solamente de las aulas del Instituto. José Luis y Pepe se prendaron, en sus comienzos, de una poesía formal, donde la originalidad y la pirueta parecían constituir bases del hechizo lírico: sus primeros poemas—de los que Pepe quiere acordarse—se reunieron en aquel cuaderno que un día llevaron a Gerardo Diego ambos poetas en amanecer. Gerardo supo apreciar la fuerza, el instinto, la gracia que en aquellos chavales latía, y de él, que tan parco suele ser en palabras, escucharon las primeras de aliento.

Habían nacido a la poesía cuando ésta parecía alejarse del sentimiento, para complacerse en el refinado juego de imágenes, imagen de Narciso multiplicada e irisada en los mil cabrilleos de la fuente. Un buen día se rompió la fuente: fué sangre, en vez de agua, lo que salpicó. "Nos creíamos semidioses", dice Pepe Hierro en un gran poema; y todos los que habíamos empezado a escribir, creyendo que aquel rumbo que seguíamos iba a ser eterno, nos dimos cuenta de que la verdad estaba en nosotros mismos, en la voz de nuestro sentimiento, en el alma recién herida. José Luis, tras el vendaval de la guerra, maduro ya para la vida—y todavía no para la muerte—comienza a escribir los poemas quizá desiguales, pero vigorosos e intensos, que más tarde aparecerían en "Raíz".

Más de uno ha hablado de desorientación refiriéndose a la generación de José Luis—la que asomaba a la vida al comenzar la guerra—, pero yo creo que, en general, tal desorientación, si existió en todos, fué momentánea y pasajera. Tras el choque, casi todos supieron dirigir sus pasos hacia la pasión y la sinceridad de su sentimiento; es difícil hablar de despiste o de titubeo cuando nos hallamos ante libros como "Los muertos", "Alegría" o "La tierra amenazada", que a esa generación debemos. Como los árboles fuertes, los poetas que realmente lo eran resistieron el golpe. ¡Y qué inaudita masa de resplandores supieron extraer de los rayos de la borrasca!

Poco después de la publicación de "Raíz" volvió José Luis a Santander. Casi al mismo tiempo regresaban José Hierro y Julio Maruri, y de nuevo, al cabo de los años, tornábamos a reunirnos los que fuimos compañeros de juegos en los Jardines de Pereda. Sobre todos habían caído muchas amarguras, pero, a Dios gracias, las ilusiones continuaban intactas, quizá redobladas ante la íntima confianza que cada cual tenía en su obra comenzada.

Aquel era, seguramente, el mejor momento de la poesía en Santander. En torno a la revista recién aparecida, "Proel", se agrupaba ya una docena de nombres jóvenes, casi chiquillos algunos, unidos por una misma fe y un mismo deseo. Aquí podíamos hablar mucho de la influencia que José Luis ejerciera en el entusiasta grupo; no quiero decir que en los poemas de sus amigos se observen reminiscencias suyas, pues personalidad les sobra a la mayoría de ellos, y, por otra parte, la poesía de José Luis, desnuda y directa, no es muy susceptible de ser imitada. Me refiero al influjo indudable que su afecto y su preparación ejercieron en cuantos le rodeaban; sabía descubrir nuevos matices y nuevas luces en los poetas que admirábamos, percibía con aguda claridad la orientación que podían tener las disposiciones de cada uno, aportaba visiones certeras y escuetas de los problemas estéticos que a todos interesaban. Y todo dentro de aquella recatada sencillez de aquella dulce y grave cordialidad sin exageraciones, que sabía conquistar a cuantos le conocían, y que en todos ha dejado recuerdo imborrable.

Cuando aconsejaba, había que escucharle; porque en él no existía sombra de ese dogmatismo que tan odioso resulta en quienes lo emplean, y siempre, en nuestro fuero interno, teníamos la sensación—la seguridad—de que su reparo o su elogio habían dado en el clavo. Trabajador incansable, aportó sus mejores esfuerzos a la confección de "Proel", a la publicación de sus números y de sus libros, buscando colaboraciones, no dejando en paz a los muchachos de la imprenta del Hogar Provincial—¡qué sólida simpatía despertó en aquellos buenos hombres!—y forjando los mejores proyectos para la nueva etapa de la revista. Se despidió de nosotros una tarde de otoño—cubierta de esas rojas y brillantes nubes que en Santander acompañan siempre el viento Sur—y ya no volví a verle. Pero sigue entre nosotros, con nosotros, con los que despertamos a la vida—tan dura y tan bella—al mismo tiempo que él, con los que tanto aprendimos en su amistad, que además de revelarnos tantos aspectos del mundo poético que preside nuestra existencia, nos obliga a desmentir rotundamente a los infelices que se empeñan en afirmar que la amistad verdadera y la bondad no existen en la tierra.

muy frecuente. Los poemas durmieron en mi cajón unos cuantos meses. José Luis, que andaba con su «*Raíz*» a vueltas, mientras componía lo que quería fuese un Arca completa, pensó insertar esta serie en aquel volumen, y así me lo hizo saber. Desistimos, pues, de publicarlos en el futuro e imprevisible número de la revista, todavía más futuro cuanto que ya estábamos empeñados en sacar el homenaje a Aleixandre. Empezaba el año 1944. De los primeros meses deben ser casi todos los poemas. De algunos («*Gato*», «*Tigre*», «*Tortuga*») sé la fecha exacta (abril, febrero, abril). Como se ve, cuando el original de «*Raíz*» andaba ya por la imprenta. Entonces nota Hidalgo, probablemente, que aquellos retratos animalistas se desprenden bastante, por su tono mejor, de sus anteriores creaciones. Siente además la amplitud del tema. Y cuando corrige pruebas...

> *"Hoy corrijo pruebas [de «Raíz»] y "creo que antes de quince días estará "en la calle. Suprimo "Los animales", "así que puedes contar con ellos para "nuestro caballito."* (30-III-1944).

De nuevo volvimos a considerar su inclusión en «Corcel». La serie había crecido. Era por lo menos una quincena de poesías. Me las envió. Nos escribimos mucho sobre esto y aquello, sobre aquel verso o tal palabra, con la exigente crítica necesaria que él pedía:

> *"Creo que la sinceridad debe ser "nuestra norma total, pues ella será la "mejor prueba de amistad."* (27-XI-"1942).

desde el día inicial de nuestro trato. Y, puestos ambos de acuerdo, seleccionamos, corrigió, dimos a la imprenta. Once poemas, los mismos que figuran en el tomito impreso en Santander, aunque ordenados de modo distinto. Y se imprimió el pliego. Un pliego de «Corcel» que nunca vió la luz y que iba a llevar el número 9 y a aparecer en 1945. No traería esto a colación si no se refiriese a José Luis. Un censor, seguramente poco avezado a la poesía, creyó ver irreverencia en un verso del poema «Caballo». Lo señaló. Nada podíamos hacer: el pliego estaba impreso. No cabía subsanar la cuestión. Tuvimos que renunciar a ello. El número de la revista no salió de la imprenta, y los suscriptores recibieron meses más tarde un sumario absolutamente distinto, vuelto a imprimir. Como es natural, sin «*Los animales*».

He dicho que estos poemas eran los mismos de la edición de Santander. Esto no es rigurosamente exacto. José Luis, andando el tiempo, los volvió a tomar entre ceja y ceja, y suprimió aquí una estrofa entera, allá cambió unos versos, más acá alteró unas palabras. El resultado fué... los mismos poemas con distinta factura. Sufrieron este retoque el gato, la tortuga, la vaca, el caballo, el gallo. ¿Acertó José Luis en sus correcciones?... Dejemos la cuestión, el pasatiempo, para otro rato.

Lo singular de «*Los animales*», me parece, es haberse publicado cuando casi la totalidad de los jóvenes poetas parecían empeñados en arrancar la poesía sólo desde sí, olvidando que, afuera, el mundo entero canta. La objetividad, la observación, son facultades a cuyo cultivo debe atender el artista lírico. José Luis lo comprendía así. Pero como quiera que, a la vez, era un tremendo introspectivo, no podía contentarse con obtener la mera cartulina fotográfica... Para pintar, para solamente pintar, él tenía ya su lienzo y sus pinceles. (Y cuando pintaba, también se proponía algo más que la fidelidad en la copia.) Aunando su doble temperamento de pintor y poeta, quería ser objetivo en la visión, subjetivo en la representación. La consecuencia: una poesía viva, palpitante, sincera. Una poesía sin tópicos, con imágenes extraordinariamente nuevas, empleadas con un sentido eléctrico de la palabra, sirviendo a una calificación psicológica de cada uno de los enjaulados en este zoológico:

Vienen y nadie sabe de donde vienen.
Vienen de la tristeza oscura de los látigos
que en una noche negra azotaron la selva
y dejaron sin sangre para siempre a la luna.
Vienen de aquella sangre,
Vienen de aquella selva,
vienen de la lujuria de una médula tierna
que al llegar a los hombres se disfraza de [aceite.

(«Gato»)

... ...

Su madeja de yerba el tiempo ovilla
en el hueso silencioso de las astas
mientras una triste saliva amarra al suelo
su mansedumbre de nube solitaria
ya casi vegetal en un paisaje.

(«Vaca»)

... ...

Contra la sangre tierna
te veo a ti como la garra sola
que nació con la esperanza de la carne.

(«Araña»)

... ...

Entre nubes de tierra va la hormiga
gota a gota sin hueso que se oculta
enhebrando el planeta, innumerable.

(«Hormiga»)

... ...

En efecto, la voz del poeta tiene aún un eco de «*Raíz*». Mas, no obstante, reconocemos un acento nuevo, una diferente impostación. La causa: experiencia, sabiduría, madurez. Las originales imágenes dibujan su relámpago, como en aquel libro, con vívida, esclarecedora verdad. Y, sin embargo, la mano que provoca el rayo lo descarga con una más prudente medida, calculando el efecto y la oportunidad, sabiendo ganar en concentrada intensidad lo que en los poemas de su primer época se obtenía por dispersión generosa.

Creo que hemos llegado al punto de este artículo en que conviene declarar firmemente esto: José Luis Hidalgo fué un poeta que se movió en continuo aprendizaje. La palabra está muy bastardeada. Se ha malgastado mucho. Yo quiero emplearla con el noble sentido con que Alberti la usa en su poema «*Cézanne*»:

> *Aprendizaje*
> *en toda la extensión del sufrimiento.*

Aprendizaje como experiencia. Y ésta tanto literaria como vital. Veo a Hidalgo como poeta que anda, no como esteta que se detiene. Un artista consciente del fin de su arte no para jamás, no se contenta nunca. Ahonda má más en lo que es su mina. Cava su rra día y noche, porque espera sien encontrar, más abajo, una gema jor que enseñar a los hombres.

En el curso, pues, de sus ejerci poéticos, «*Los animales*» suponen, más de una valiente salida de tono un ambiente (el librito está editado diciembre de 1945) donde privaba poesía con desmayo, empastada en notonía, que había sustituído a los h cos retoricismos anteriores, además, go, la seguridad del poeta en su cio. Una seguridad comparable a la leñador que, tras sopesar varias hach acierta con la que tiene el filo justo, i trumento perfecto del que se servirá yerro.

Desde este instante, José Luis in te aún en la exploración del mismo nero. Varios son los poemas (algu publicados por él en revistas poco tarde) posteriores a la edición de «*Ra* y coetáneos de su bestiario, o inmedia a éste, en que advertimos idéntico p ceder técnico. Por ejemplo, «*Lluvia*». «*Noches*». O este que copio entero y q está inédito:

Contengo, contengo la respiración.
Quiero verte crecer,
surgir de la nada como el sueño de un páj
Contengo todo mi cuerpo, mi dulce cuerpo q [aspi
siempre aspira
a detener tu tiempo y tu destino.
Quiero verte crecer
y no eres yerba,
quiero verte crecer
y no eres ni siquiera la vaca sobre la yert
el humo de la cabaña sobre la yerba.
Eres el humo, sí,
tu crecimiento es humo,
el humo con que todos nos levantamos
un poco cada día sobre nosotros mismos,
sobre esa humilde carne que teníamos aye
y buscamos las nubes,
y buscamos el cielo
con el humo de nuestro propio crecimient

(20-VI-194

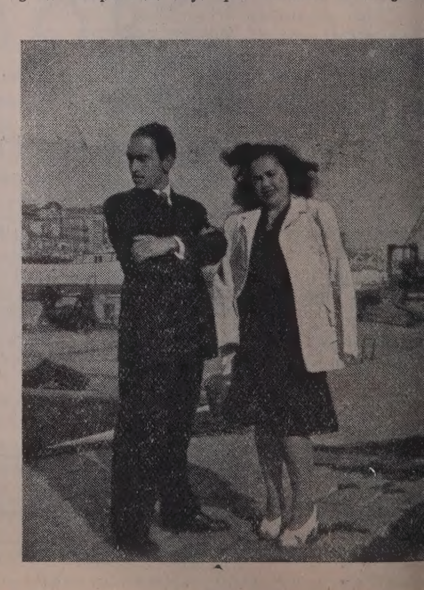
Aún emparentados con sus creacion precedentes, se advierte en estos poem una transición, no de fondo, sino de m do. El instrumento es cada vez más d cil. El canto puede, por tanto, apoyar más y mejor en él.

Como ya hemos visto, por estas f chas habían comenzado a rondarle «*L muertos*». He explicado en otro lug que José Luis se proponía escribir el l bro de los muertos de nuestra guerra c vil. Veía la tragedia española sintetiz da en los anónimos y numerosos cad veres de la contienda y quería que s verso fuese como voz lazarina que l rescatase de su anónima espesura son bría. También he dicho que el títu pudo haber sido, de cumplirse así el l bro, «*La llanura de los muertos*». La m antigua mención que hallo en su corre pondencia a la obra en ciernes, es ésta

> *"Acabo de terminar un poema: "*
> *"hombre y el mar", prólogo o epíl*
> *"go para "Los muertos". Es muy la*
> *"go y no tengo ninguna copia, ya*
> *"enviaré en la próxima."* (30-III-1944

(Otra vez coinciden, en una misma m siva, alusiones a sus tres libros.) No s no recuerdo, si llegó a mandarme est poema. En sus papeles hallé una hoj sin título ni fecha, cuyo comienzo era

De espaldas a este mar que no me escucha
vuelvo mi ser, el ser todo del hombre,
hasta ti, tierra mía, que me hiciste,
que me pariste un día tan dolorosamente
con un sudor celeste sobre tu pura frente
y un crepúsculo rojo que imitaba la sangre.



Con su hermana Josefina, en Puerto Chico, Santander, el 6-1-45.

Mi querido Pepe:

Hace unos días me contestó tu hermana dándome la pista para poder escribirte. Coincidió esto con mi salida en viaje de estudios por España y mi intención era visitar a tu padre y por medio de mi tío conseguir una visita y poder abrazarte y pasar unas horas juntos. Nada de esto ha sido posible pues el paso por Madrid fué relámpago y supeditado a la oficiosidad de los profesores. Y ahora, de vuelta, te escribo.

Te daré noticias de mi vida — He terminado mi carrera "brillantemente". Y ahora me dispongo a ver la forma de ganarme el pan de cada día. No tengo aún ideas muy claras sobre lo que voy a hacer y los caminos son variados y difíciles. — Tengo eso que las gentes llaman una "novia", pintora

Una carta enviada a su amigo José Hierro. Dice:

Valencia, 5-7-43.

Mi querido Pepe:

Hace unos días me contestó tu hermana dándome la pista para poder escribirte. Coincidió esto con mi salida en viaje de estudios por España y mi intención era visitar a tu padre y por medio de mi tío conseguir una visita y poder abrazarte y pasar unas horas juntos. Nada de esto ha sido posible, pues el paso por Madrid fué relámpago y supeditado a la oficiosidad de los profesores. Y ahora, de vuelta, te escribo.

Te daré noticias de mi vida: He terminado mi carrera «brillantemente». Y ahora me dispongo a ver la forma de ganarme el pan de cada día. No tengo aún ideas muy claras sobre lo que voy a hacer y los caminos son variados y difíciles. Tengo eso que las gentes llaman una «novia», pintora también y un poco poeta. He hecho gran amistad con V. Aleixandre, con quien me carteo. Le gustan mis poemas y... los tuyos, Le he hablado repetidas veces de ti y tiene ganas de conocerte. Es un hombre cordialísimo. Tengo por la imprenta un libro de poemas que título *Raíz* y, que es un manojo elegido entre casi todos los que tú conoces. A pesar de todo, no tengo grandes esperanzas de que se publiquen, pues el editor es un pelma. Te envío uno de los últimos que he escrito. Ya me dirás qué te parece.

Envíame tú y cuéntame si haces algo. Tu hermana me dijo que andas hecho un gran director de orquesta. Creo que no debes de dejar de escribir ni un/ solo momento y debes tener preparados cuantos originales puedas. Y estudia y estudia... lo que sea. La suerte pasa alguna vez y hay que estar preparado para cogerla. Y seguramente no tardará. Un fuerte abrazo de,

José Luis.

acababa con esta rotunda hermosa es-
fa:

lvo a ti. Vuelvo a mi nacimiento.
lvo por el silencio que no he tenido nunca,
como el mar me falta, como falta la [muerte,
go a mi nacimiento, vengo por mi morir.

posible, Es tal vez el poema que me cía en su carta. Pero, de no ser así, y en él toda la vehemencia de su pan y una idea en torno a la cual (mo- es desnacerse, vida y muerte unidas, rir es regresar a la vida) girará José is desde los primeros poemas de «*Los ertos*». Otro poema hallado en igua- condiciones, muestra de esta etapa nsitiva, en que Hidalgo se buscaba ra encontrar la cantera cierta de su na, es el que comienza:

No era posible
junto a mí estuvieseis tanto tiempo,
vivos que los ríos y los árboles
to a vosotros eran pobres símbolos apaga- [dos..
os veía crecer y sonreir cada mañana
pie sobre las rotas zanjas abiertas a la tie- [rra,
uidos sobre las duras botas de hierro,
, no sabíais,
ían de pisar vuestra propia sangre
s segundos antes de caer en la tierra do- [blados para siempre.
... ...
h, muertos, muertos míos,
. en la noche me herís, poderosos y solos.
re los campos antiguos donde os vi caer,
pasan los rebaños conducidos por los hom- [bres que permanecen conmigo,
no nubes de vuestro cielo terrestre
beben en la hierba cuyas raíces moja [vuestra sangre
la universal destrucción de los hombres, las [bestias y las flores.



El tema está ahí, latiendo, existiendo. Sólo faltaba que el hacha cumpliera su tarea de poda y tala, para dejar visible el desnudo esqueleto del árbol, sin adherencias espúreas. De esta época es una carta suya en que confiesa, hablándome de un poema:

"No sé muy bien qué es, pues cada "vez escribo de una manera más so- "nambúlica." (Abril, 1944).

Poeta empujado por la vocación, está entregado a la fiebre irremisible de la creación. Y, en la alta temperatura, un buen día, quién sabe cuándo, ni cómo, ni por qué, halla el filo certero, comienza a descubrir todas las posibilidades que un voluntario rigor no sin embargo excesivo puede dar a su expresión, y se encuentra con los primeros poemas del futuro libro, con los que ya iban, definitivamente, hacia esas páginas imperecederas. Seguramente no es ajeno a este acendramiento de lenguaje el hecho de que el tema de los muertos sufriese en su ánimo una rotunda variación. El pormenor lo trocó por la grandeza. Lo particular, por lo esencial. Estaba ya en el centro mismo de su entraña poética. El libro sería el libro de la muerte como eterna incógnita del ser. Un poema de la primera fase aparece todavía, en noviembre, en la revista «Entregas de poesía». Poco después, aunque la fecha sea anterior, sale en «Escorial» la primera gavilla de «*Los muertos*». Eran casi todos los poemas que entonces tenía escritos. 1945 es el año decisivo, en que esta obra se cuaja con plenitud. A finales, todavía escribía poemas para ella. Y es curioso que algunos obedezcan al acicate de un encargo, como el titulado «*Invierno*», que apareció en el almanaque de «Corcel». Y digo que me parece curioso porque José Luis daba la sensación (y era, sobre todo, así) de no ser capaz de escribir poemas «de circunstancias» o «por encargo». Lo chocante es que aquello le diese pie para más:

"Sigo con los muertos y he comen- "zado alguna cosa con el mismo tono "que el "Invierno" que te envié." (27-XI-1945).

Esto demuestra, creo yo, que José Luis estaba saturado hasta rebosar de inspiración. La facilidad con que brotó el poema, la rapidez con que abrazó un metro distinto a los antes empleados al sentir que en él se movía también con holgura, el que en casi todas las cartas de esos días, a unos y a otros, nos hable del libro en gestación, son un trasunto del agobio, del asedio a que sus muertos le tenían sometido. Estaba en el trance del creador que ha co-

El buen humor de "Don J. L."

EN José Luis impresionaban en primer lugar los tonos oscuros, fuertes. El tono moreno del semblante, los ojos, el bigote grueso, el pelo espeso y rizado contribuían a una imagen cetrina, que se continuaba en los trajes, que le gustaban de tela gruesa, y predominando el azul marino o los grises, donde sólo el cuello duro ponía un blanco brillante, que acentuaba los términos de lo oscuro. Cuando quería caricaturizarse lo hacía trazando con el lápiz las manchas de pelo, bigote y cejas, y apenas eran necesarias ya unas líneas para insinuar un trazo de la cara y las ropas holgadas. Si a esto unimos su parquedad de gestos, tenemos la estampa del hombre que no llegó nunca a ser huraño ni antipático, porque se lo impedían la ternura y la bondad que aniñaban el brillo de sus ojos.

Acabamos de aludir a aquello que en lo psíquico coincidía con la imagen externa: la taciturnidad, las ausencias, la rumia del poema naciente, la gravedad, mantenida muchas veces en medio de la alegría de quienes le rodeaban.

Y como consecuencia se produce lo fácil, lo tópico, la «literatura»—en ese sentido peyorativo contra el que Eusebio García-Luengo arremete una y otra vez—. Algo que ya hemos oído en más de una ocasión, presentándole como un tipo lleno de negruras y que escribió un libro llamado «Los muertos»: un hombre que ha escrito ese libro, transido del sentimiento de desaparición de esta vida, tan lleno de agonías, tenía que ser sombrío, hundido en tinieblas, con la conciencia de un sentido marcado por la inexorable enfermedad, viviendo ya en un mundo personal de muertos, sin ver en la existencia más que el revés de otra que le reclamaba acuciante...

Algo de todo eso puede ser cierto. Pero el conjunto, la estampa marchando hacia el cliché, no. Como ocurre con la leyenda del libro galopando para llegar hasta él antes de que sus ojos estuvieran cerrados para la poesía impresa. (Entre otras razones, porque su señal no se esperaba ese día, sino unos meses antes o unas semanas después.) Como esa otra leyenda, más romántica aún, en que un grupo de literatos, con nombre aureolado de prestigio internacional alguno de ellos, llega a tiempo de depositar un ejemplar en la fosa...

Es un fenómeno no por inevitable menos grato. ¿Tendrán la culpa vivencias románticas sobrenadando en un siglo que parecía aseptizado por la poesía pura, los «ismos» y la crítica de fichero? Por lo que sea, así es. En vida oímos muchas veces a José Luis clamar contra los que al saberle pintor y poeta y que vivía lejos de la familia y tenía un estudio pronunciaban la palabra bohemia. *Ahora le oiríamos protestar de las leyendas que él mismo y su muerte han motivado. Y nos parece sentir, porque el tiempo está cerca y nos acordamos de su postura irónica, afectuosa o burlona (sólo rarísimas veces enemiga) respecto a los conocidos comunes, su propio acento.*

Don José Luis era un hombre de humor. O, como es necesario subrayar en España, de buen humor.

Ese aspecto de su figura es el que quiero acentuar en este recuerdo, porque es el que permanece más ausente, y temo la leyenda de un poeta al que a fuerza de falsas austeridades nos le vestirán totalmente de negro, y no sé qué atributos colgarán de su cuello.

Don José Luis tenía buen humor—por eso era «don José Luis», como yo don Jorge, como don Angel..., una serie de dones aplicados y mantenidos sobre la mayor intimidad, en permanente recuerdo de la diferencia existente entre el cultivo de las letras y la posición social—. Era humorista, y por eso hallaba el insospechado aspecto que pueden ofrecer las cosas. Sus primeros tanteos literarios fueron unas precoces y perdidas greguerías. Una de sus intentonas iniciales, en Valencia, para romper el cerco del desconocimiento, fué una exposición de caricaturas. Podría haber sido un gran caricaturista. Algunas que se conservan lo demuestran. Y tal oficio necesita, previa, la capacidad para el humor.

Otra prueba es eso que en Castilla se ha condensado en una frase: A mal tiempo, buena cara. *Don José Luis, metido en la escenografía de una obra teatral que nada le produjo, ornamentador de cientos de páginas en una empresa semioficial que cobraba por céntimos, constructor a rudo martillazo limpio de un aparato para retocar fotografías, se investía de su cuello duro y salía a la calle dando feroces palmetazos bondadosos en los hombros y riéndose al saludar a los amigos.*

Recuerdo la risa de José Luis. Recuerdo que hemos reído juntos. Hechos mínimos, pequeñas cosas de la vida en común durante bastante tiempo... ¿Pero por qué reíamos? El tiempo ya se ha llevado el recuerdo. Busco y encuentro al dueño de aquel bar sin clientes que un día vió entrar a uno y corrió a ponerse chaquetilla limpia ante el acontecimiento. Cuando salió, el presunto cliente se había ido, robándole una silla. José Luis le preguntaba un día y otro lo ocurrido, y el hombre se lo contaba sin enfadarse por su risa. También le preguntaba cómo estaban las gambas. (Nunca existían tales animalitos más que en una pintura de la portada. Cuando alguien pedía, el hombre se abochornaba, balbuceaba excusas y traía un cajón. Nadie las quería. Entonces, días después, cuando su presencia empezaba a ser ofensiva, las ingería él. Y le sobrevenía una pundonorosa urticaria.) Y después de todo, aquel improvisado dueño de bar estuvo a punto de montar en el local una sala de exposiciones y conferencias con José Luis al frente. El propio José Luis descendió un día de sus ilusiones y dejamos de reírnos juntos pensando de qué enfermaría aquel hombre como resultado de la indigerida cultura con que pensábamos llenarle el establecimiento.

Recuerdo que se reía de alguien—¿un maestro?—que le había dedicado un artículo comenzando: «Paréceme, señor Hidalgo...», y que no era más que (con «h» mayúscula en el hidalgo) un trozo del «Quijote». También se reía de un prehistoriador santanderino que suponía el habla del paleolítico y a un muchacho troglodita voceando en plena Cueva de Altamira: «¡Madruca, madruca, que ya geda la vacuca!» Se reía contándonos cosas de Solana, de un navarro integral que conoció en el Ejército—el del capacico—. Se reía también cuando nuestra patrona se excitaba hablando de política local añeja, y le decía: «¡Usted es de Cánovas, doña Esperanza!»

He olvidado muchos motivos de risa. Los busco en las cartas, pero las cartas son de cuando estábamos separados. Alguna hay en verso—recurso bromístico que hemos usado muchas veces—, y en ella encuentro alusiones a su vida de aquel momento, ya en Madrid, que demostrarían por sí solas el buen humor del «rudo cantabro». Nos habla de los retratos que pintaba a Vicente Aleixandre y otras personas, y dice:

"Mi paleta y mis pinceles
No dejan en paz los lienzos.
Pinto un retrato a la sombra
Del Paraíso y con ello
Mis mañanas van pasando
Entre colores y versos.
En las tardes pinto, raudo,
Un señor de pelo en pecho
Pues aunque siempre vestido
Se me coloca el modelo
Por las barbas que se gasta
Que es muy peludo sospecho.
Pinto, después, a su hija.
Menos barba y menos pelo
Y, por Dios, que estoy seguro
De que lo que digo es cierto
Pues posa siempre la dama
Con un escote tremendo..."

He hablado de José Luis algunos momentos. Como si estuviéramos un grupo de amigos esperándole y recordando sus cosas (no sus «planchas» tan repetidas y también tan denifinidoras). Es posible que haya entre ellos quien no le conozca y todo esto no le importe. Tiene razón. «Su» razón, claro. Y yo la mía en insistir en hacerle presente. Ahora le oigo con voz profunda, cambiando las voces y repitiendo la despedida de Porfirio Díaz, que tantas veces nos endilgó y que encuentro al final de una carta:

«Me voy porque no quiero que por mí se derrame más sangre mejicana, pero si algún día nuestra patria se viera bajo el peligro de una guerra extranjera ¡¡volveré!!, y con un puñado de hombres como ustedes sabré triunfar. —Oye, mano: ¿pos cómo lo hacen tanta boluca como si juera Presidente? ¿No lo quitaron ya el hueso?...»

TABLA BIOGRAFICA

1919.—Nace el 10 de octubre en Torres, Santander. Son sus padres D. César Hidalgo Ceballos y D.ª Josefa Iglesias González.

1927.—Fallece su madre. José Luis alterna su vida en Torrelavega con frecuentes temporadas en casa de su tío materno, D. Casimiro, en Santander.

1936.—12 de enero. Expone por vez primera en la Biblioteca Popular de Torrelavega: 29 obras, entre carteles y dibujos.
A mediados del año, hace su primera visita a Madrid y a Barcelona, regresando a Santander por el sur de Francia. De nuevo en la capital montañesa, frecuenta, en compañía de José Hierro, el trato y la amistad del escritor Manuel Llano.

1937.—Se le nombra Ayudante interino de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Torrelavega.
Vuelve a exponer en la Biblioteca Popular de Torrelavega.

1938.—Es movilizado. El 13 de abril se incorpora al Regimiento de Infantería «América» número 23. El 5 de mayo es destinado al Grupo de Zapadores núm. 2, segunda Compañía. Es destinado a los frentes del Sur, donde hace la campaña con la categoría de Cabo. Obtiene la Medalla del Mérito Militar y la Cruz Roja de primera clase. Algunas de las poesías de *Raíz* están fechadas en Córdoba, Cabeza de Buey, o simplemente «Frente del Sur».

1939.—El 1.º de octubre es destinado al Regimiento de Ingenieros núm. 3, de guarnición en Valencia. Se matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. A su tío, D. Casimiro Iglesias, debe el poder ordenar su vida y comenzar sus estudios.

1940.—Concluye, como alumno libre, el primer curso de los estudios del Profesorado de Dibujo en la Escuela de San Carlos de Valencia. Obtiene el «Premio Roig» en la asignatura «Historia del Arte en las Edades Antigua y Media». Los cursos siguientes asiste como alumno oficial.
Mayo. Expone en la «I Exposición de Arte Universitario», en Valencia: 11 acuarelas, de las cuales, nueve son retratos.

1941.—Obtiene matrícula de honor y premio del Estado en «Historia del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea».

1942.—Coincide en Valencia con la tertulia literaria de Pedro Caba, Jorge Campos, Ricardo Blasco, Manuel Bonilla, Juan Lacomba, Juan Cots y Pedro Sanjurjo. (Cafés «Galicia» y «Mérito».)
Marzo. Realiza su primer mural en la capilla de la Escuela de Orientación Profesional de Valencia.
20 de abril. Obtiene la licencia militar.
Publica poesía por vez primera en *Corcel*.
Concurre a la «IV Exposición de Arte Universitario» en Valencia: Tres dibujos.
Obtiene matrícula de honor en «Teoría de las Bellas Artes» y el «Premio Roig» en «Dibujo natural en movimiento».

1943.—Obtiene mención extraordinaria en el primer concurso «Adonais».
Visita Madrid. Conoce a Vicente Aleixandre. Reanuda su amistad con Gerardo Diego.
Obtiene el título de Profesor de Dibujo y Pintura por la Escuela de San Carlos de Valencia. En el último curso es recompensado con matrícula de honor en «Pedagogía del Dibujo» y «Pintura Decorativa». En ambas merece, asimismo, el «Premio Roig».

1944.—En mayo publica su primer libro. Poco después pasa una corta temporada en Madrid, poniéndose en relación con algunos escritores. Asiste a las tertulias de los cafés «León de Oro» (José M.ª de Cossío), «Gijón» (Eusebio G. Luengo), «León» (G. Diego) y otras.
Pronuncia una conferencia, el 30 de mayo, en ciclo organizado por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, con el tema: «¿Qué le pasa a la pintura? (Después de Dadá).»
En el verano va a Santander. Afirma su trato con el grupo de «Proel»: Cantolla, Ricardo Gullón, Sordo, Carlos Salomón, Julio Maruri, Arroita-Jáuregui, Leopoldo R. Alcalde, etc.
En Santander conoce y cultiva la amistad de José Gutiérrez Solana.
Del 25 de octubre al 5 de noviembre expone pintura, grabado y dibujo en el Ateneo de Santander: 25 obras.

1945.—Divide el año con estancias de diferente tiempo en Valencia, Santander y Madrid. Participa en la «Exposición de Artistas Locales», celebrada en la Cámara de Comercio e Industria de Torrelavega: 6 obras. Su «Autorretrato» obtiene el segundo premio. Del 12 al 19 de agosto.
Del 19 de noviembre al 5 de diciembre expone retratos y acuarelas en el saloncillo del diario «Alerta», de Santander: 13 obras.
Publica en diciembre su segundo libro editado por *Proel*.

1946.—Recibe el encargo de pintar unos murales para el Poblado Pesquero «Sotileza», de Santander.
La Diputación de Santander le concede una pensión para ampliar sus estudios de Grabado en la Escuela de San Carlos, de Valencia. Se matricula en primer curso. Estos estudios fueron interrumpidos por su enfermedad. Llegó a realizar nueve planchas, con propósito de presentarlas.
Marzo. Contrae en Valencia una pulmonía aguda. Es atendido por sus amigos Josefina Escolano, José Matéu y José Hierro. Más tarde, sus hermanos César y Josefina y su tía Aurora se trasladan a Valencia al agravarse en su enfermedad. Cuidan de él los Doctores Ballesteros, Carrasco y Velasco.
Mayo. El diagnóstico de los médicos es: «neumonía caseosa». La gravedad del caso aconseja el inmediato traslado a un sanatorio en clima de altura. Su hermano César dispone el traslado a Madrid, a donde llegan con su tía y hermana el día 10. En la estación es recibido por su tío D. Amancio Tomé y su hijo y por sus amigos J. Campos y R. Blasco. Se le acomoda en un Sanatorio de la Cuesta de los Sagrados Corazones, en Chamartín de la Rosa.
Concurre con su cuadro *Antes de la tormenta* a la «Exposición colectiva de Pintura», abierta en la sala «Clan», de Madrid, del 17 al 30 de junio.
Mientras él sigue internado en el sanatorio (donde son muchos los íntimos de Valencia, Madrid y Santander que le visitan), sus amigos de la Montaña organizan una exposición de sus obras en la «Biblioteca José M.ª de Pereda», de Torrelavega, durante los días 8 al 15 de noviembre.

1947.—Fallece el lunes día 3 de febrero, a las diez y media de la noche.
El día 4, al anochecer, es conducido su cadáver al Cementerio Municipal de Chamartín de la Rosa. Están presentes: César Hidalgo, Ramón de Garcías I., Jesús Matamoros, Manuel Rodrigo, Luis Corona, Jesús Cancio, Benjamín Mustieles, E. G. Luengo, J. Campos, R. Blasco, José García Nieto, Salvador Pérez Valiente, Juan Pérez Creus, Enrique Azcoaga y José Luis Cano.
El día 5, a las once y media de la mañana, recibe cristiana sepultura en dicho cementerio. Están presentes: César Hidalgo, Amancio Tomé (hijo), J. Campos y R. Blasco. La inscripción del registro señala: «Cementerio Municipal de Chamartín, patio 2.º, manzana 1.ª, fila 4, núm. 6, cpo. núm. 5, adultos temporales.»
Los días 7, 10 y 11 se celebran funerales en Torrelavega, Torres y Santander, sufragados por la familia. El día 7, en Santander, sufragados por la revista *Proel*.

CONSULTESE:

"Corcel", Madrid, julio 1947, núms. 13-14-15, dedicado a J. L. H. como "Recuerdo y homenaje de sus amigos."
"Rodríguez Alcalde, Leopoldo": "José Luis Hidalgo" (Selección y Estudio).—Vol. XII de la "Antología de Escritores y Artistas Montañeses".—Santander, 1950.

PEQUEÑA HISTORIA...

(*Viene de la pág. anterior*)

ronado su aprendizaje material cargado con una experiencia espiritual importante y que comprende que ha llegado al punto en que su arte le exige la entrega más absoluta y generosa.

Fué entonces, poco después de la Navidad, cuando comenzó a salir por las mañanas a pintar unos paisajes del Turia, en Valencia, a donde había ido a pasar las fiestas. Enfermó y lo demás... ya es sabido.

La historia de «*Los muertos*» como creación, acaba aquí. Después... hay apenas unos apéndices que no sé si valdrá la pena contar. En una de sus últimas cartas me pedía, quién sabe si con un secreto presentimiento de su fin, que fuese a recoger de la pensión donde solía hospedarse en Madrid, en la calle del Prado, 21, un maletín viejo y magullado donde guardaba el único original de «*Los muertos*». Era una caja cúbica y fea, que estaba llena de papeles diversos, cartabones, el «Apolo», de Salomón Reinach. Los poemas de «*Los muertos*» estaban todos en una carpeta pequeña, de color marrón, unos escritos de su puño y letra, otros copiados a máquina, con tachaduras y correcciones.

A poco de llegar a Madrid, al Sanatorio donde estuvo postrado tantos meses, me pidió que le fuese poniendo en limpio aquellos versos, pues «Adonais» quería editarle el libro. Hablaba de todo esto con una alegría melancólica, casi con desasimiento y lejanía, con un tono de voz francamente estremecedor. Cumplí su encargo y le copié los poemas. Se los quise dar y me pidió que los guardase. Unos quince días después apareció Pepín Hierro en Madrid, la mañana de un domingo 21 de julio de 1946. Venía, perpetuo y cordial meteoro, a ver a José Luis. Allá nos fuimos aquella tarde, a la Cuesta de los Sagrados Corazones, en Chamartín. José Luis estaba aquellos días algo mejor, si esta expresión supone algo. Le habían bajado al jardín y estaba echado, a la vera del edificio, en una hamaca, envuelto en mantas y mirando arriba el cielo profundo. Nos sentamos con él, hicimos un poco de broma, como siempre, contamos todo lo noticiable, y abrimos el cuaderno de «*Los muertos*». Entre los tres pusimos orden, señalamos partes. Fuimos diciéndole a José Luis—leíamos uno a uno los poemas—nuestras opiniones, nuestras críticas, que él aceptaba o rebatía, como siempre. Algunos poemas no tenían título. Se les puso. Eran muchos y, como curiosidad, doy la lista: «*¿Qué sabes?*», «*Llamas eternas*», «*Rumor lejano*», «*Lo fatal*», «*Mano de Dios*», «*Resignación*», «*Si supiera, Señor*», «*El sueño de Dios*», «*Vivir doloroso*», «*Yo quiero ser el árbol*», «*Pregunta*», «*Me miras*», «*Polvo de mi ruina*», «*Hombre soy*», «*Manos que te buscan*», «*Huida*», «*Oración en silencio*», «*Yo soy el centro*», «*Hoguera de amor*», «*Imposible*», «*Ansia*», «*Algo más*», «*Vuelta*», «*Los amigos muertos*», «*Muerto en el aire*», «*Yo soy el centro*»... A uno se lo cambió: «*Sol de la muerte*». Suprimió un poema. Uno que empieza «*Están todos, Dios mío...*» y que después se ha publicado. Y sendas estrofas a dos poemas: «*Ahora que ya estoy solo*» y «*Crepúsculo helado*». Algunos versos sufrieron ligeras correcciones.

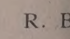
El libro estaba listo. Podía ir a la imprenta. Como todos sabéis, queríamos alegrarle su declinar con la edición. No días después de su muerte. En la nota que figura en él, los editores se han olvidado de Pepín y de mí, aunque mencionaron a los correctores de pruebas. José Luis descansaba ya en aquel cementerio pueblerino, dulcemente romántico, algo destartalado, que está en Chamartín, conforme se sube por la carretera de Fuencarral, a la derecha.

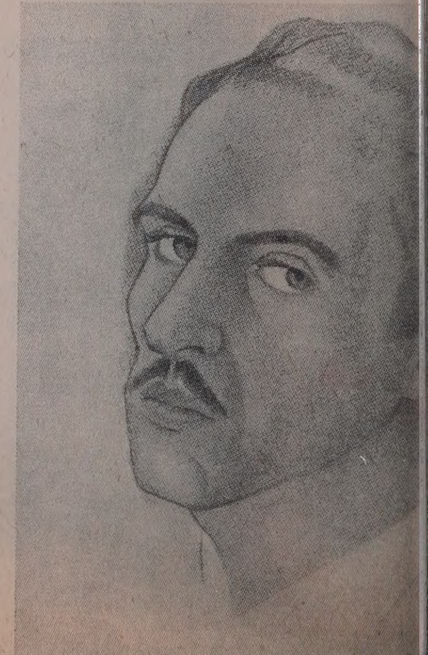
Cuando alguna vez he vuelto a su tumba, a dejar flores frescas sobre la tierra suya, he sentido, como en aquel febrero, soledad y tristeza. La pena es por no haberle sabido querer más, a él q[ue] tanto merecía. La desolación, porq[ue] desde que él se ha ido la poesía españ[ola] se habrá quedado sin un gran poeta, p[e]ro nosotros, pero yo, nos hemos qued[ado] sin el gran amigo...

R. B.

«INDICE» AGRADECE A:

Don César Hidalgo Ceballos, don César Hidalgo Iglesias, don Rafael Fernández y doña Josefina Escolano, así como a los colaboradores de este número, la ayuda prestada para hacer posible el presente homenaje a José Luis Hidalgo.

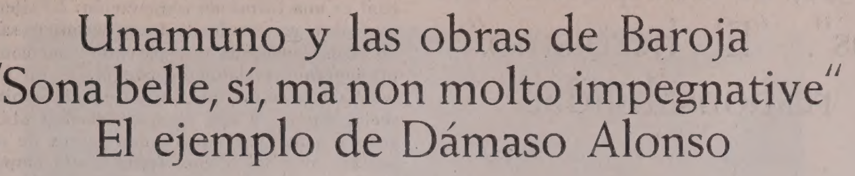


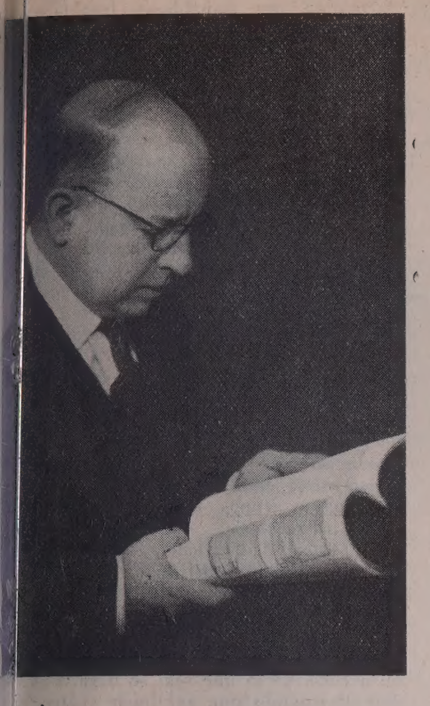


SOBRE LA CRISIS DEL "GENERO" EN NUESTRA LITERATURA

UN NUEVO CONCEPTO

Por JOSE MARIA VALVERDE





NA reciente afirmación de que en España hoy no se escribe de verdad, porque el escritor no «revela la talidad de la vida del hombre español tual» me mueve a brindar algunas reexiones, más limitadas a la técnica liraria, sobre la posible anterioridad del oblema a esa situación que, con gran ierto por lo demás, analiza J. Castet, autor, en un artículo de «Alcalá», la opinión antes citada. No estoy yo n seguro de que el valor fundamental una obra literaria sea su condición documento histórico de una situación eneral humana. El *Rojo y negro*, de endhal, podría fecharse cien años desués; *Winesburg, Ohio*, de Sherwood nderson, podría ser la vida de una ciuad inglesa de cien años antes; *El egoís*, de Meredith, y toda la obra de Proust, n obras esencialmente anacrónicas, nadas con olor de pretérito.

Para mí, el problema de la literatura pañola de este medio siglo, ese efecvo problema que la hace, salvo en la oesía, tan abrupta y de tan difícil conderación histórica en su conjunto—no igamos ya desde la crítica extranjera—, ene su raíz, por unas razones o por tras, más dentro, más en el mismo esritor en cuanto tal escritor y artista. o creo que se trate de que la novela y teatro españoles modernos sean maos por anacrónicos, sino, más técnicaente hablando, que no son novela y eatro propiamente dichos, y mucho meos cuanto más «calidad literaria» tieen. En poesía, gracias a un no espaol, a Rubén Darío, ha habido desde el rincipio un sentido genérico universal, e aceptación de un cauce expresivo coún, dentro del cual las revoluciones se an ido legitimando, y con un resultado nitario, de desarrollo en común, que ace hoy a la poesía española objeto redilecto de la crítica, no sólo españoa, sino, a pesar de las dificultades de raducción, de la extranjera. Podríamos ecir, provisionalmente, que el escritor oderno español, desde la generación del 8—no desde la anterior, la de Galdós, I. Pelayo y Cajal—ha perdido el sentio del género literario, excepto—insisamas—en la poesía; o por lo menos, omo se verá luego, hasta la última oesía.

Salgo al paso rápidamente de las prineras objeciones; no pretendo usar el género literario» en su viejo sentido esolástico y preceptivo. La moderna teoética literaria ha barrido definitivamene los viejos fantasmas de los géneros a priori», como conjuntos de reglas y ormas de buen gusto. El moderno senido de «género» ha de ser elástico y, asi diríamos, empírico. Es algo situado n cada obra misma, y apoyado en su nidad armónica de estructura objetiva, ue responde, por ser obra de lenguaje, una tradición, a la recepción de unas ormas y un material heredado, de una costumbre» de construir las cosas, aunue sea para hacerla astillas y volverla el revés como un calcetín. En otras paabras: toda obra de arte—la literaria es n caso particular—, en su condición de bjeto autosuficiente e independizado, ara ser inteligible y bella—es decir, armónica, unitaria—tiene que adoptar un cauce formal que exista previamente, más aún, que previamente tenga valor universal como modo de presentarse las obras ante la mente humana. A partir de ahí, cada obra hace su revolución formal, pequeña o grande. Pero, si no, empieza por no ser «una obra», sino un minotauro mal pegado, un agregado de trozos sin un sentido común superior. (Cuando John dos Passos, en *U. S. A.*, emplea en intermitencia rotatoria tres o cuatro estilos, ninguno de ellos pretende tener autonomía propia; son sólo elementos de algo que no existe más que por su síntesis.)

El concepto de género a que yo me quiero referir sería, en el caso de la novelística, el que se obtiene observando la evidente unidad que, a través de una evolución coherente, liga una cadena histórica de esta dirección aproximada: Amadís-Quijote-Fieldeng-Etener-Walter Scott-Stendhal-Tolstoi-Balzac-Flaubert-Clarín-Meredith-Proust-Joyce-Faulkner.. con todas las ramificaciones, retrocesos, intercalaciones y bifurcaciones que se la quiera añadir. La pérdida, en nuestro siglo, de la conexión con el género, es, a mi juicio, mayor mal que la desatención al momento histórico y el presunto encastillamiento marfilino, de que, en igualdad de circunstancias, no creo que se pueda acusar más al escritor español que a otro cualquiera. El escritor español moderno, cuando se ha sentido escritor consciente, ha abordado tan sólo problemas de estilo y de intensidad poética, pero nunca de estructura total de la obra, de composición. Ahora bien, el género no tiene mucho que ver con el estilo; ambos son elementos de la forma en general, y pueden ir desconectados, como, por ejemplo, en *Las cerezas del cementerio*, de Miró.

LA NOVELA ESPAÑOLA

Sigamos examinando el problema de la ausencia de sentido genérico en la novela española de este medio siglo. Por lo pronto, nuestros mayores novelistas decimonónicos no lo habían perdido, sobre todo Clarín, cuya *Regenta* casi todos los pocos que hemos tenido ocasión de leerla consideramos la mejor novela española desde el *Quijote* (coincidiendo con la reciente clasificación hecha por *Ínsula*). De Galdós hay mucho que decir; en *Misericordia, Miau, La de Bringas* (recientemente descubierta con entusiasmo por la crítica inglesa) y unas pocas más, el sentido es perfecto; en cambio, en la que quiso ser «opus magnum», *Fortunata y Jacinta*, la organización y la composición general descarrilan al llegar a cierta altura.

Ahora imaginemos una conversación sobre novelistas, a ser posible entre interlocutores de varias naciones, en que se barajen nombres tan opuestos como Maupassant, Dostoyevski, Hemingway, Giovanni Varga y Graham Greene, y en que un español interrumpe: «Perdón, también nosotros tenemos grandes novelistas, quizá mejores que esos; Baroja, Unamuno. Lean ustedes, por ejemplo, *La tía Tula*.» Seguido este consejo, todos contestarían: «Sí, es una obra inolvidable, profundísima, pero es otro asunto; nosotros hablábamos de lo que suele entenderse vulgarmente por novela.» Realmente, en una competición de novelas, ¿podríamos presentar una de Unamuno sin que fuera descalificada como «fuera de concurso»? Todo en él es más o menos «nivola», porque todos los elementos funcionan con pretensión de autosuficiencia: el pensamiento es pensamiento total; los tipos son tipos totales, sin sacrificio al conjunto de un ambiente; por todas partes está rezumando un exceso de «yo» unamuniano, ese «yo» que siempre—como dijo Ortega, un poco molesto—colocaba don Miguel en medio de la tertulia, «como si fuera un ornitorrinco». Pensemos en el caso extremo de *Niebla*: por un lado, el pensamiento de Augusto Pérez; por otro lado, lo que le pasa a Augusto, que es lo mismo que le pasara al vecino de enfrente; por otro, Víctor Goti y los mundos de los demás, y, al final, pegado con engrudo, «sicut cauda», el problema de la rebelión del personaje. Con sólo este último problema, Pirandello, que fué mucho menos genial que Unamuno, hizo tres obras—*Sei personaggi a la ricerca di un autore, Ciascun a suo modo* y *Questa sera si recita a soggetto*—, tres obras tal vez superficiales e ingeniosas, pero «obras», redondas, de una vez, bien construídas, inteligibles y representables en cualquier teatro. Enseñando a alumnos de español en Italia, yo siempre uso el «slogan» de que Unamuno es nuestro Goothe de la España moderna, pero, ¿y su *Fausto*, y su *Wilhelm Meister*, y su *Ifigenia*?

De otro modo, algo análogo con Baroja. A mí me ha pasado afirmar que Baroja es nuestro máximo novelista vivo, y luego verme en un aprieto cuando me pedían una novela, *pero una sola*, en demostración de mi aserto. Si me fallaba ese único cartucho, el posible lector—tal vez el posible autor de tesis doctoral—no habría de seguir adelante. Tratándose de estudiantes italianos, como son los míos, ¿qué mejor que recomendar *El laberinto de las sirenas*, con su estupendo Nápoles lluvioso? Pero inmediatamente me acordaba de aquél final donde Baroja echa a rodar los bolos, sacando un fugaz agrimensor que termina a tiros hasta con el «sursumcorda», y ya no me atrevía. O, si no, el *Shanti Andía*; pero, ¿y aquél intermedio a lo Salgari; no echaría por tierra la seriedad de la lectura? Total, que uno termina recomendando las *Aventuras de Paradox*, o el *Zalacaín*, aun a riesgo de oír luego que «sona belle, sì, ma non molto impegnative».

Dentro de esto, hay que reconocer—como lo hace el artículo de J. Castellet—que algunos novelistas hoy todavía jóvenes han atacado el problema de lograr una estructura novelística auténtica y moderna al tiempo. Entre otros pocos, Cela. Pero las conocidas dificultades transoceánicas de librería me han impedido hasta hoy la lectura de *La colmena* para confirmar esta idea.

EL CASO DEL TEATRO

El caso del teatro es tan evidente, que requiere mucho menos espacio. Donde hay «calidad» no hay «género dramático», y viceversa. Y si Lorca abrió el camino de la solución, fué a fuerza de eliminar los elementos de «ballet» y de recitado lírico para quedarse en la pura teatralidad de *La casa de Bernarda Alba*. Teatro, con la «carpintería» necesaria, pero haciendo tragar revoluciones como la del reparto totalmente femenino.

NUESTRO ENSAYISMO COMO GENERO

El caso del ensayo como «género» es intermedio; ni el desosamiento del teatro, ni la seguridad colectiva de la poesía. Hasta cierto punto, en España hay en vigencia cánones ensayísticos, armonizados con los cánones que pudiéramos llamar «internacionales». Es obvio el ejemplo de Ortega. Pero yo quiero referirme ahora a otro ejemplo más reciente: Dámaso Alonso. Ni los más entusiastas elogiadores de sus ensayos sobre poesía insisten adecuadamente en su gran mérito formal de haber logrado ese género—o subgénero, que es lo mismo—; el ensayo literario; es decir, un ensayo, que por una parte supone un conocimiento técnico y científico de la literatura, que por otra parte entra en problemas culturales generales, y que, finalmente, todo esto lo hace en una forma bella, breve, ágil y que, a su vez, constituye otra obra de arte literaria, capaz de interesar al aficionado medio a la lectura de la literatura en general. Si ahora tenemos en nuestra lengua ese género como posible forma a utilizar y variar, es, sencillamente, por gracia de Dámaso Alonso, y cualquier elogio o discrepancia ha de tener en cuenta ese hecho histórico. Si me es lícito usar mi propio ejemplo sin que parezca autopublicidad, cuando yo he escrito un reciente librillo de ensayos de poética, he encontrado que los ejemplos canónicos que me posibilitaban el uso de una forma dada de ensayo, eran, tanto como *Los poetas metafísicos*, de Eliot, y las *Situations I*, de Sartre, y con ventajas que no es del caso enunciar, los propios ensayos de Dámaso Alonso.

Espacio aparte requeriría el esfuerzo formal de Pedro Laín Entralgo, que está aclimatando entre nosotros un nuevo tipo de ensayo histórico-cultural, sin mengua de literario, que convendrá analizar alguna vez como requiere.

SOBRE EL ESCRITOR ESPAÑOL MODERNO

En general, la falta de sentido genérico nos lleva a ver la extraña personalidad del escritor español, y su más extraño modo de conectar con el lector, en este medio siglo que llevamos. El escritor español, las raras veces que rompe su soledad y se siente oído, hace presa en el lector no como responsable de un libro más o menos hermoso y profundo, sino por su «golpe» de personalidad sugestiva. No ya por sus opiniones, en cuanto expresivas de tales o cuales ideas, sino por su garra humana y personal. (En el propio Ortega, sus ideas y conceptos son menos atendidos que el gesto gallardo, de primer espada de la inteligencia, con que brotan. ¿Cuántos fervorosos orteguianos se han parado dos minutos a reflexionar sobre la mayor o menor verdad, pongamos, de la idea de *España invertebrada*? Les entusiasma otra cosa.) (En Unamuno, lo más celebrado es lo más gesticulante y deleznable, la *Vida de don Quijote*, los ensayos más vociferantes, y, en cambio, sólo ahora se empieza lentamente a atender a su prosa narrativa, y después, a su obra máxima, su poesía.) Ni el lector ni el autor están acostumbrados a pesar y medir las obras por sí mismas, haciendo abstracción de la personalidad de que nacen. O sea, en España, esa inestable ba-

(Continúa en la pág. siguiente)

LA «CRITICA», ÉSE DESCONOCIDO

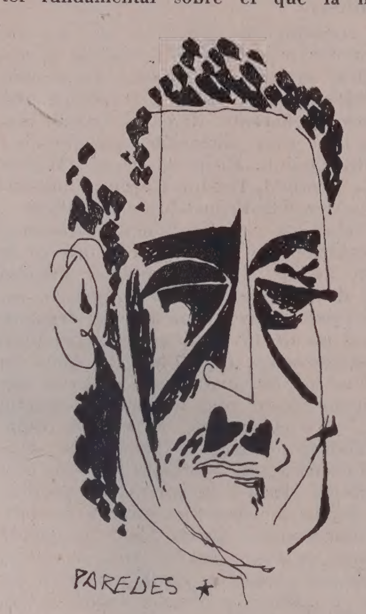
La invectiva, el silencio, el compromiso... "Bribones y tontos". "El heroismo" Conformismo y responsabilidad

Al intelectual se le impone, quiera o no, un compromiso combativo. ¡Será el crítico el menos ajeno a este compromiso? Con seguridad, sí. Al crítico, por necesidad, ha de adjudicársele, singularmente la defensa polémica de la verdad. ¿Podría ser de otro modo? En España se viene clamando últimamente por la necesidad de una crítica verdadera. En realidad, estamos menesterosos de una crítica orientadora, discernidora, combativa. Hay demasiado confusionismo, en materia literaria sobre todo, para que el crítico se limite a señalar esporádicamente lo bueno. El crítico responsable se ciñe a elogiar lo bueno y se abstiene—o *lo abstienen* razones de varia índole, de referirse a lo malo, a lo mediocre, a lo equivocado. Pero como no falta—antes bien, sobreabunda—quien elogie esto último, resulta que todo aparece, a simple vista, situado en el mismo risueño plano de lo encomiable. Lo único que nos queda como índice revelador es saber que éste o aquel crítico ofrecen garantías de verdad y ese o aquel otro no. Pero esto requiere un previo «estar en el asunto» y el que no está se queda inevitablemente en ayunas. Esta falta de claridad, de exigencia crítica, explica, en parte, ese hecho tan visible de que nuestra vida cultural se produzca sobre una dramática base de sobreentendidos, de cosas que se callan —porque, ¿para qué decirlas?—y que se saben solapadamente. Pero, ¿quién las sabe? ¿Quién sabe que este señor elogia tal libro porque sí, porque le viene en gana, porque pertenece con su autor a la misma honorable sociedad de bombos mutuos? El resultado es parecido al de aquella encantadora cansión infantil, que armonizaba un dulce y simbólico juego: «Los de alante corren mucho, los de atrás se quedarán...» Sólo que aquí resulta que casi todo el mundo se va quedando lamentablemente atrás, aprisionado en la confusión, en la atonía, en el no saber a ciencia cierta dónde está la verdadera moneda. Dios perdone a los falsificadores, sobre todo a los bien intencionados, porque éstos, además de falsificadores, son tontos. Y, entretanto, se nos va quedando atrás el gran público, el gran lector, el gran espectador. El crítico está en deuda con él, con su gusto estragado para la novela, para el teatro. Necesitamos una crítica diferenciadora, esclarecedora; una crítica que debe empezar necesariamente por ser crítica «en contra». Alrededor de 1900 había en Madrid una juventud denodada, alguno de cuyos miembros pasó directamente, en más de una ocasión, del estreno de una obra dramática a la comisaría. Ellos sabían «estar en contra». Y tenían razón: el tiempo se la dió. ¿Se dirá de nosotros que a los veintitrés o veinticinco años ya comulgábamos con ruedas de molino? Por eso resulta consolador encontrar esta exigencia urgente de una crítica joven, taxativa, en quienes—muy pocos—quieren abrir valientemente la lucha. Ejemplo: José M. Castellet, en «Laye», con «Notas sobre la situación del escritor en España», o Marcelo Arroita, en «Alcalá», con «Consagración de una literatura sin problema». Para ellos, para nosotros, aquellos versos claros y candorosos que Darío entregaba a un Juan Ramón apenas recién nacido:

¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza,
para empezar valiente la divina pelea?

Consecuencia de la atonía crítica: las epidermis supersensibles. Tan pronto como el crítico aplica, excepcionalmente, su «contrariedad» a esto o aquello se levantan dolidas voces de protesta, como si el crítico—novel o maduro—no hubiera pretendido obrar con toda objetividad, sino movido de secretas predisposiciones personales. La crítica será tachada entonces de «destructiva» y con esta brusca y arbitraria traslación al plano moral queda descalificada. Lo cual quiere decir que no estamos acostumbrados a ninguna clase de crítica auténtica. Claro que, en ciertos casos, lo que se echa de menos no es, propiamente, la falta de crítica, sino de un revulsivo más fuerte, la literatura invectiva, próxima a aquélla, pero que opera con distintos medios. El denuesto es un género literario de garantizada tradición y utilidad—Eliot ha señalado en Leon Daudet, Maurras y Whibley los tres últimos grandes maestros del vituperio moderno—. Pero parece que la extinción del denuesto literario es total en el honesto y gaseoso ambiente de nuestra cultura contemporánea. «Pocos, hasta donde estoy enterado—observa Eliot—reclaman la libertad de palabra para llamar bribón a un bribón o tonto a un tonto. *Y a bribones y tontos, los dos aborrecíamos por igual*, dice Dryden en su noble epitafio sobre Oldham; quizás hoy en día nuestro aborrecimiento esté embotado por la costumbre.»

La inhibición produce costumbre y, a la larga, consentimiento, aunque mudo, lo cual es una forma de cooperación. El silencio sobre un estado de cosas termina—salvo casos demasiado transparentes—por comprometernos socialmente con él. Si un intelectual permite que otros, en el ámbito social donde él está inexorablemente obligado a actuar, se equivoquen acerca de su postura ante tal o cual fraude, está empezando a traicionar a la inteligencia. Y es, precisamente, el crítico quien con menos disculpa puede inhibirse. Su labor es creadora y, a la vez, orientadora, definidora, y de más amplia responsabilidad que la del creador puro, puesto que se dirige al público y al artista mismo. En él importa tanto el hallazgo de la verdad como el hacer que esta verdad opere sobre su contorno. Nada debe estar en más íntima repugnancia con la crítica que el conformismo. Su verdad está cargada de virtudes apologéticas y sin ellas el crítico no es ni bueno ni malo, simplemente no es. Pero si la crítica bajo cualquier forma—ensayo, nota, reseña—no cumple este carácter fundamental sobre el que la hemos



José A. Portuondo

configurado, ¿qué se le puede imputar a ella y qué a su circunstancia? El problema ha sido abordado en toda su extensión en un artículo—interesantísimo como todo lo que conozco suyo—de José Antonio Portuondo. Este trabajo (1) ha sido reproducido de segunda mano—lo cual explica, tal vez, su considerable mutilación—por la revista «Correo Literario» (2). Es lástima que en una revista como ésta, orientada, al menos en gran parte, hacia la información americana, falte, precisamente, lo que en el artículo citado es descripción del movimiento de revistas, reseñas y crítica viva en los países de habla española. Portuondo, que actualmente trabaja en el Departamento de Lenguas Románicas del State College de Pensylvania, aborda el problema de una crisis, no particular, sino general, de la crítica con un amplio conocimiento del estado de la cuestión al norte y al sur del continente americano. De las cuatro causas señaladas por él, una es general y afecta a cualquier actividad de nuestro momento histórico: la confusión característica de la encrucijada temporal que nos ha tocado vivir. Otras dos—en realidad una sola—son imputables al crítico mismo: falta de una adecuado Teoría de la Literatura y falta de preparación en los críticos jóvenes. La última, frecuentemente acusada, es exterior a la crítica y la afecta lo mismo—aunque puede que más radicalmente—que a cualquier actividad de la inteligencia: la falta de independencia, es decir, de libertad. Esta falta de libertad puede adoptar las formas más diversas: dependencia política, sumisión ancillar a consignas o grupos, imposición económica, pero sus resultados son siempre los mismos: esterilidad, silencio, es decir, campo abierto a la falsificación y al fraude. ¿Puede el crítico hurtarse entonces a la responsabilidad? Su obra habrá de producirse a pesar de la falta de libertad. Su libertad será, no la que le den, sino la que él, a costa de lo que sea, se haga. Por eso dice Portuondo que «el buen crítico literario debe poseer, por encima de todas las virtudes intelectuales que tradicionalmente se le exigen, una eminente cualidad moral: *el heroísmo*». La responsabilidad de la inteligencia está necesariamente comprometida, obligada a la lucha, por muy ajena que, en ocasiones, pueda parecer a ella. La inhibición es utópica, como los hechos han demostrado crudamente. Ahí está el caso extremo—incluído en una larga lista en un libro francés todavía reciente—de Saint-Pol-Roux, un ave rara, sobreviviente del simbolismo—¡oh, irresponsabilidad imposible!—asesinado a los setenta y nueve años de edad en Bretaña, donde vivía absolutamente apartado, por los alemanes. El escritor, ha dicho Sastre, «*está en el asunto, haga lo que haga*, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito» (3). Los últimos acontecimientos de la historia europea nos han entregado, en efecto, un libro estremecedor, no tanto escrito como vivido, cuyo título podía ser éste: *De la inteligencia como compromiso*. La crítica debe, pues, como toda tarea de la inteligencia, afrontar esta responsabilidad, hacer, a pesar de todo, su propia libertad, porque así lo exige de ella un compromiso social del que difícilmente podría evadirse.

A. J. VALENTE.

(1) *Crisis de la Crítica Literaria Hispanoamericana*. Sobretiro de *Cuadernos Americanos*, México, 1952.
(2) Número 64, enero 1953.
(3) *¿Qué es la Literatura?* Buenos Aires, 1950, página 9.

SOBRE LA CRISIS DEL «GENERO»...

(*Viene de la pág. anterior*)

lanza del «autor» y la «obra» está completamente vertida hacia el platillo del autor, como tal «Don Fulano.» Lo cual será humanísimo, pero aniquila la literatura como tal, que consiste en un equilibrio entre la realidad inmediata de cada palabra impresa y su supuesto general de una personalidad subyacente.

Quizá en esto influya la falta, en nuestra pedagogía, de una verdadera educación literaria, con continuos ejercicios de redacción (¡«composición»!) más orientados a la soltura formal que a la comprobación de conocimientos, y con continuos comentarios y análisis de obras y fragmentos de obras, tal como se ha practicado siempre en Francia, en Italia, en Inglaterra y en otros países. En nuestro nauseabundo bachillerato (no sólo en estos años), la literatura se ha compuesto siempre de una ristra de señores de nombres tan conocidos como los de los reyos godos, pero de obra jamás abordada. Ejercicios como son normales en los bachilleratos extranjeros, de análisis crítico de una poesía, o de una novela, con estudio especial de la tipología de los personajes, no se hacen en España ni siquiera en la Facultad de Filosofía y Letras. Así, el europeo medio no sabrá muchas cosas, pero tiene un entrenamiento y un sentido de cómo hay que tomar las obras, cómo hay que leer y, eventualmente, hacer crítica.

Ya estoy viendo venir la celtibérica objeción de que el aumento del nivel medio educativo esteriliza la genialidad. Habría que verlo; en todo caso, esta excelente coartada para la pereza encuentra la objeción de que, mirando a nuestros genios modernos, se ve en ellos una excesiva y exasperada obsesión de su propia personalidad y de su «real gana», que hace destrozar a zarpazos la unidad estructural de cualquier novela, dejándola en un «ni carne ni pescado» entre el arte y el exabrupto personal, que produce una viva desazón en el lector, retenido sólo por la mera sugestión del hombre que escribe.

No creemos en milagros pedagógicos, pero a la vista está lo mucho que se han beneficiado algunos escritores educados en colegios religiosos de ese poco de atención que en ellos se concede a la educación «retórica», por mucho que pueda ser en un clima anacrónico de Gabriel y Galán y «ejercitaciones» de seminario. Siempre es mejor eso que nada.

Pero la formación de nuestros genios todavía está por estudiar.

EL PROBLEMA, HOY

Ahora imaginemos el escritor joven español que, conscientemente o no, inicia su carrera sintiendo el problema. ¿Qué hará? Menos confiado en la simple potencia de su personalidad, se pondrá «a la recherche du temps perdu», pero, por desgracia, el tiempo está perdido de veras. O se saltan estaciones intermedias, o hay que revivir artificialmente experiencias estéticas de hace muchos años. Si es en el teatro, ¿cómo volver a pasar por Ibsen o por Pirandello, ahora que ya suenan a herrumbroso? Y sin ellos, se será siempre inadvenedizo en O'Neill, en Clifford Odets, en los actualísimos. En la novela, ¿cómo meterse apasionadamente en Proust y en Joyce, si ya son historia, pirámide cultural? Pero sin haber vivido a aquéllos desde dentro, nuestra lectura de Faulkner o de Greene será manca.

El camino es durísimo, pero es el único. El joven escritor español quiere hacer novelas que sean novelas de verdad, no exteriorizaciones de su personalidad; quiere hacer dramas que se pongan en escena, igual que los de Anouilh o los de Thornton Wilder. Será o no será capaz, pero no se satisface con menos.

UN INCISO SOBRE LA POESIA

A diferencia de los otros géneros, decíamos, la poesía española moderna ha funcionado con una asombrosa unidad genérica, de dialéctica coral, «como un único animal», para usar la expresión de Oreste Macrí. Pero este mismo crítico italiano, al final de su ensayo-prólogo a la antología *Poesía spagnola del 900*, dice que considera cerrado ese ciclo en la última generación juvenil. ¿Qué quiere decir eso para nuestro problema? Probablemente, que nosotros los más jóvenes poetas estamos empezando a perder esa seguridad del «género poético». (Espero que ningún coetáneo se me ofenda; yo he empezado por percibir el problema en mi propia obra.) Acá y allá, poesía empieza a convertirse en procedimiento de expresión de opiniones personales, o más aún, de actitudes, a la española, olvidando que los poetas anteriores, aun en los momentos más hondamente religiosos o metafísicos, eran siempre «creadores», artistas del poema, que luego ha podido andar solo por el mundo, con la suficiencia de la estatua o la canción. Mientras tanto, se abandona en manos de los poetas hispanoamericanos la cuestión pendiente de la invención de una poesía «mayor», de tamaño y estructura objetivas casi narrativas; preludiada en «El Cristo de Velázquez» y «La tierra de Alvargonzález», y más recientemente, encaminada a realización por «La casa encendida», de Rosales, y algún poema, a medio publicar, de Panero; obras éstas que parecen resbalar por nuestro ambiente poético juvenil de «existencialismo-pero-no-demasiado» y «voz de-las-entrañas», para irse a conectar con otras recientes obras de ultramar.

FIN

Porque estamos en peligro de olvidar, incluso en la poesía, lo que hasta ahora la había dado un sentido inigualado de logro; que el arte, por mucho que se justifique por un fin último y trascendental —social dicen algunos—, si no empieza por ser legítimo arte—con las condiciones de bello, sempiterno y desprendido del alma de su autor lo mismo que una piedra—, no podrá llegar ni a ese fin último ni a ningún otro.

El autor de estas líneas, que más frecuentemente suele verse clasificado como «poeta religioso» que como poeta a secas, confía en no ser acusado de defensor del arte por el arte; en todo caso, no más que en la sana medida en que lo fué, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino.

JOSÉ M.ª VALVERDE.

Roma, 1953.

LA ARQUITECTURA EN CANARIAS

SUS ORIGENES, FORMACION E INFLUENCIAS

¿Qué prevalece en nuestros tiempos?

TEMA que desborda los límites de un artículo y que, más bien, requeriría un ensayo, o todo un libro. Sin embargo, cabe un ligero análisis, limpio de contenido doctrinal, sobre tan interesante arquitectura; análisis que sólo habrá de tener, en este caso, la levedad de un noticiario cinematográfico.

¿Existe una arquitectura canaria? Si embarazosa la pregunta, más aún lo sería la respuesta. Incontestable con sólo un *sí* o un *no* rotundos. Hemos de empezar a contar desde la incorporación de las Islas a la Corona de Castilla—que corre, ya, por su CDLXX aniversario—, fecha en que comienzan las aportaciones peninsulares, tanto en el campo de las artes como en el de las letras. Inicialmente por Comunidades religiosas con su genuina arquitectura. A la par por gentes que, de diversas regiones españolas, acudían a poblar los nuevos dominios.

Conquistadores en principio y luego colonizadores que llevan a las construcciones privadas y a las edificaciones oficiales todas las modalidades entonces florecientes... Y, así, van llegando y tomando carta de naturaleza: lo peculiar norteño con sus solanas saledizas; patios andaluces; tracerías mudéjares; variadas esteorcotomías pétreas.

La yuxtaposición de tales elementos son los que dan origen a la primera arquitectura, la que conocemos como «arquitectura colonial» que, a poco, casi al mismo tiempo, saltará los mares, extendiéndose por todo el Nuevo Mundo; obras debidas, principalmente, a las órdenes monásticas, en su labor misional durante los siglos XVI y XVII.

Incrementada la riqueza insular, merced a su privilegiado clima—vides, azúcra, cochinilla—se establecen intercambios comerciales, facilitados por su ventajosa situación en la ruta de Europa con las Indias. Un afán aventurero arrastra a los canarios a los más lejanos países. Negocian y viajan por Europa y tornan a su tierra natal con nuevas contribuciones procedentes de los centros comerciales que visitan. Hay un flujo y reflujo que domina todo el siglo XVIII. Nuevas ideas y nuevas formas se adaptan e incorporan a la arquitectura insular. Ya no es solamente el influjo peninsular el que prevalece, influencia que volverá a dejarse sentir con el neo-clasicismo.



Casa urbana (mediados XVIII). Las Palmas. El patio: planta baja y galería Los elementos verticales de sustentación, son de madera de tea, excepto el del primer término de la foto. La columna procede de una casa desaparecida. Seguramente de un patio «de tipo segoviano» como algún otro de la ciudad, en piedra arenisca de «las Canteras» sacadas del mar. Es un bello ejemplar: con peana octogonal, columna y capitel. Forma con este último parte integrante, los salientes en ménsula —zapatas—y un escudo, el de los Padilla. Quizá de la casa de los Padilla, desaparecida.

Este proceso se refleja en todas las obras arquitectónicas de las Islas. Y, diseminadas por el Achipiélago encontramos muestras de todos los estilos: del plateresco, del gótico isabelino, del neo-clásico, con ligeras huellas de otros gustos y escuelas, cual lo portugués y el recocó, como inherentes a un ciclo evolutivo que va desde comienzos del siglo XVI hasta mediados del XIX. Arquitecturas, a su vez, influenciadas por el ambiente, por la bondad del clima, por el carácter de sus habitantes, por el espíritu de unidad de las Islas...

Ejemplo y resumen de tal variedad estilística lo tenemos en la catedral de Las Palmas, que, comenzada en 1500 bajo planos de don Diego Alonso de Montaude, sufre diversos eclipses constructivos y se concluye a principios de este siglo, conforme al proyecto de don Arturo Mélida. Obra tan prolija, con la consiguiente semicolaboración de arquitectos y alarifes de muy diferentes épocas, había de llevar, forzosamente, la impronta de los más variados estilos. Así el gótico, en período de transición, con los arcos apuntados en las ventanas de la capilla Norte y los arbotantes acusados al exterior; el gótico isabelino con las columnas centrales y la arquería del crucero; el plateresco, con el cimborrio y fachada, portada y ventanas del Patio de los Naranjos; el greco-romano, con la cúpula que remata el cimborrio y su balaustrada y pináculos; el neo-clásico, con el coro, obra de Luján Pérez. Mezcolanza de estilos que, asimismo, se aprecia, palpablemente, en la capilla de San José.

También en la «casa» canaria encontraremos la influencia de estos estilos, que poco a poco van concretándose, dentro siempre de un ambiente y forma ponderados, con aquella sobriedad en que se vivía, se sentía y se pensaba.

Al traspasar el zaguán se penetra en un maravilloso cuadro de verdor y silencio: el patio con la galería al modo castellano. La planta baja con columnas y zapatas de piedra para recibir las carreras de madera, y con el arranque de la escalera; la planta primera encuadrando la galería. Y en los patios, arbustos tradicionales hábilmente dispuestos: los helechos de «nido», los «auturios» de hojas grandes, brillantes, con sus flores rojas.

Casas de dos plantas y «sobradada» equivalente al sobradillo peninsular. En las fachadas, balcones volados, cerrados por celosías. Huecos, jugando en los paramentos, sin sometimiento a ejes. Arquitectura «menor», cerrada o abierta, sin sujección clásica. Armonía de elementos, lograda lealmente, al servicio de una funcionalidad específica.

En nuestros tiempos, ¿qué prevalece en la arquitectura que se levanta en las Islas? En toda la gama de la construcción actual, con toda su diversidad, destaca como factor común, cual en todos los tiempos, el empleo de los materiales, no mejor utilizados que en el pasado, por olvidarnos de la característica que ha sido y debe ser esencial en aquellas Islas; el contraste en las formas y en el color.

¿Constituye todo ello una arquitectura propia, típica? Para nosotros, el «estilo canario» no radica en las formas ni en su composición, sino, sencilla y plenamente, en el «modo de construir» genuinamente isleño. En la utilización de materiales nobles, homogéneos, vinculados al suelo y a las características del país. Dominio de la piedra y la madera. Aquélla levantando muros de mamposterías varias en seco, con barro y cal, como lo ha hecho siempre la artesanía. Muros cuajados, de buen espesor, con esquinazos de cantería. Sana construcción, durable y climática. Los huecos, casi siempre, recuadrados en **cantería**; piezas enterizas o dinteles despiezados. De formas rectangulares o cuadradas, o con arcos rebajados o de medio punto. Las ventanas, de madera, con dos **ventanales**, variadas en tamaño como elemento funcional y de composición; las grandes, para iluminación, con persianas al exterior; las menores, relacionadas con el interior. Para los amplios vanos, las vigas de tea; maderas trabajadas finamente en columnas, en zapatas, en escaleras, en balcones, en artesonados y lacerías, hasta en las cubiertas, generalmente a dos aguas, rematadas por teja árabe.

Con más tiempo podríamos extendernos y concretar cuánto Canarias ha aportado a nuestra arquitectura en trazas, en formas, en ese su «modo de construir», que definen, resaltan y destacan la arquitectura *de* Canarias.

SECUNDINO DE ZUAZO UGALDE



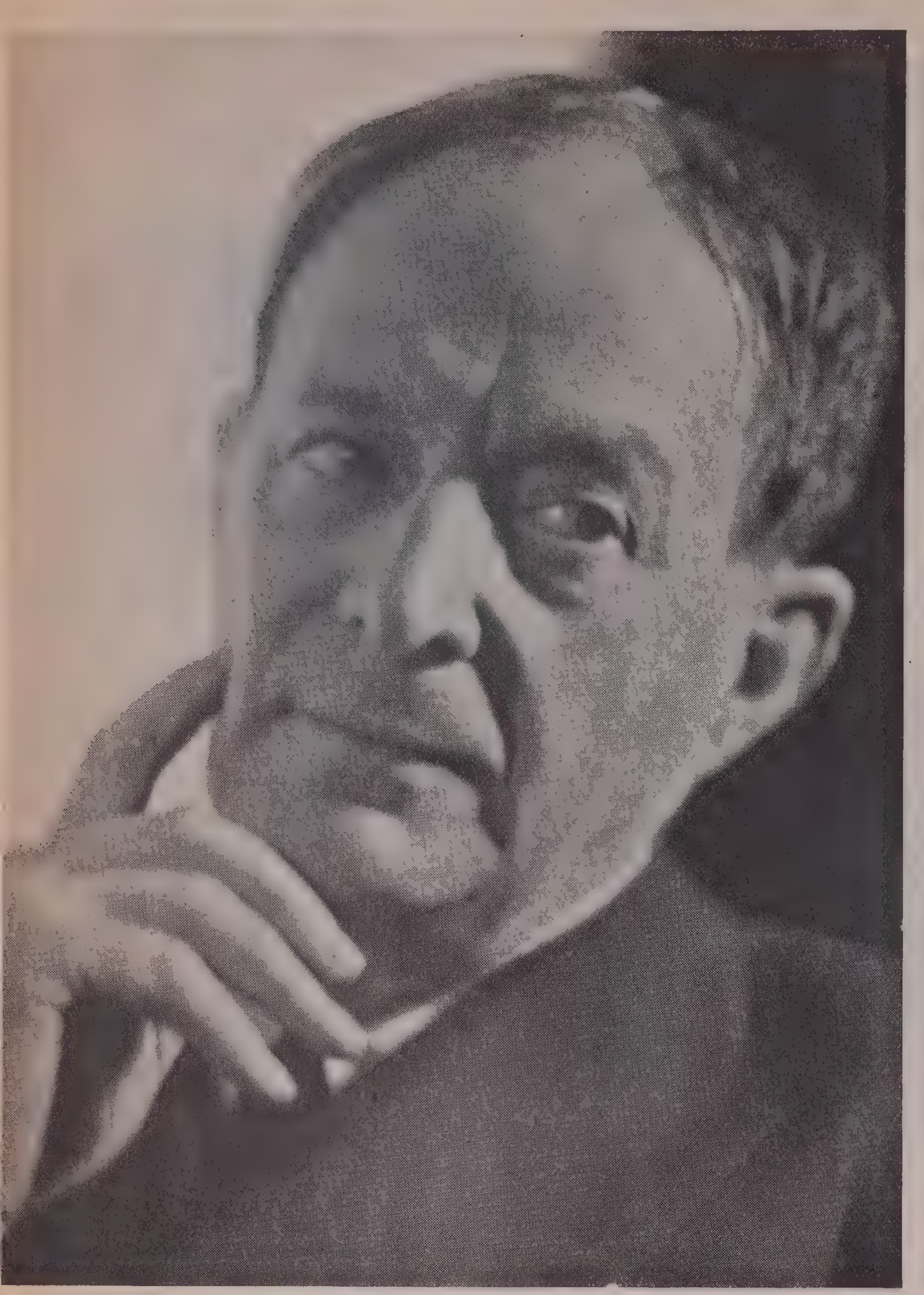


A la derecha, mirador de casa canaria en Telde. Ventana ampliamente enmarcada en piedra y hueco con volado y celosía, cubierta por un baldaquino.

A la izquierda, iglesia de La Laguna.

WALTER DE LA MARE

POR HENRY CHARLES DUFFIN



NACIDO en 1873, Walter de la Mare se halla situado en la mitad de una gran sucesión de poetas «modernos», que comenzó con Hardy, Bridges, Thompson y Yeats, todos ellos de mediados del siglo XIX, y, pasando por Hendey, Alice Meynell, Housman, Belloc, Chesterton, Davies, Masefield y Thomas, se extendió hasta Flecker, Gould, Welfe, Brooke y los poetas de la primera contienda mundial. De tan robusta serie, solamente Yeats se halla a mayor altura que De la Mare. Como todos los demás, pertenece éste a la tradición de Coleridge, Keats y Tennyson. Murió entonces la vieja poesía, y, de sus restos floreció una nueva especie. Hoy los poetas y críticos más jóvenes apenas prestan atención a De la Mare. Sin embargo, su labor poética se alza sobre firmes cimientos, e incluso ahora, durante los últimos cinco años, han continuado saliendo de su pluma volúmenes de significación profunda.

Para de la Mare, como para todos los grandes poetas, desde Homero hasta nuestros días, la esencia de la poesía es la belleza de la forma. Es esto así, porque la poesía, como todas las artes, tiene que expresar algo para lo que los materiales utilizados—en este caso la pluma—resultan inadecuados hasta que, por el inexplicable poder del genio, adquieren una forma capaz de impulsar el corazón hacia una actitud comprensiva que la inteligencia, por sí sola, no podría alcanzar.

No hubo colinas más bellas que las tuyas,
[que sumieran
En reposo mi mente fatigada,
Ni hubo valles más bellos cuya paz des-
[pertara
Esta paz que hay en mi pecho.
Tuyos son los bosques en los que mi alma,
Escapando del sol del mediodía,
Busca un refugio verde y refrescante
Tan plácido como un sueño...

Aparte de la impecable belleza que encierra el texto inglés de estos versos, hay en ellos una rara virtud conmovedora, que nos afecta hasta el punto de que, cuando los leemos, la palabra «Inglaterra» adquiere una profundidad y una belleza que ningún fragmento de prosa podría comunicar, por muy vibrantemente que estuviera escrito.

"¿No hay nadie en casa"?, gritaba el
viajero,

Golpeando la puerta bañada por la luna...

¡Cuántos devotos de este poeta se han sentido conturbados por ese viajero y la hueste de fantasmales oyentes que llena la escalinata de la callada mansión! Y esa turbación no se resuelve mediante un esfuerzo mental. Pero si se lee el poema una y otra vez, dejando que sus ritmos sutiles y sus maravillosamente escogidas palabras jueguen sobre la imaginación como la luz sobre un cuadro, se ve, de pronto, renacer la vida: una puerta que puede abrirse en cualquier momento, un velo casi transparente que esconde una secreta realidad, rara y emocionante, y quizás otras existencias que sólo pueden llegarse a conocer a través de la poesía y de los sueños, pero que, una vez vistas, quedan perennemente grabadas en la esfera de lo consciente. Tejida de palabras y de música de palabras, la forma poética es un instrumento de una fuerza no fácilmente explicada, para intensificar la percepción espiritual, y de la Mare es maestro en el arte de manejar tal instrumento.

CONFERENCIANTE Y CRITICO, CABALLERO DE UNA DE LAS ORDENES BRITANICAS, A LOS 77 AÑOS SIGUE ESCRIBIENDO VERSOS; PERO PARECE ESTIMAR COMO SU MEJOR OBRA. SUS NIETOS Y SUS HIJOS.

Sus temas pertenecen todos al mundo de lo maravilloso. No hay nada ordinario en las regiones recorridas por el numen de de la Mare. Su corazón no se exalta, como el niño perdido en un paraje peligroso, rodeado por sombras movientes, por voces medio oídas y «modos de ser desconocidos». Es un mundo de magia, la magia de la vida diaria y la magia, más oculta, de las intimaciones de un mundo de realidades circundantes que no se pueden aprehender. La vida es un ensueño, y los ensueños son un suplemento de esa constante maravilla que es el despertar. Y está la vida llena de milagros: el milagro del hombre y sus cinco sentidos, el milagroso poder de la música, los innumerables milagros de la naturaleza y de las cosas imposibles que ocurren constantemente.

El milagro de los milagros es la belleza, señal y vivo testimonio de aquella realidad más amplia que se encuentra más allá del alcance de nuestra vista. Para de la Mare la belleza se halla plenamente presente en la niñez. La infancia es una condición ideal, y, de sus recuerdos de «la sabiduría que aprendí de niño», saca el poeta fuerzas para penetrar en el misterio de la belleza. Por lo demás, la belleza es un fantasma cuyo secreto se halla divulgado sólo a medias, aunque

el silencio anhela siempre
captar sus pies fugaces.

El tiempo y la memoria ejercen atracción permanente sobre de la Mare. Y en su poesía el amor es vida en la más dulce e intensa de sus formas; sin embargo, está cargado de una tristeza infinita.

La función de la poesía consiste en deleitar, pero las composiciones en gran escala tienen además la función de darle a la vida, en cierto sentido, un mayor significado. Todo gran poeta cumple esta finalidad a su modo. Y el modo de De la Mare consiste en dotarnos de un nuevo sentido, un sentido mediante el que adquirimos una intensa sensación de lo irreal, y, al mismo tiempo, de la realidad última, de la vida. Para cualquier persona inteligente, la vida tiene un interés inagotable, pero para la mayoría, cuando la juventud queda muy atrás, la vida es algo familiar, conocido, comprendido. De la Mare cambia esa regla. En primer término, nos muestra que nada debe jamás llegar a trillado, nada en lo que se pueda percibir la belleza:

Y aún es más bello por seguir siendo ex-
[traño.
Lo bello en la vida es lo familiar,

Pero, finalmente, la poesía de de la Mare nos hace saber, por un prodigio de compensión mística, que la vida fenoménica no es más que la expresión que se acusa en el rostro de la realidad espiritual. Nos enseña a leer la expresión de ese rostro y a interpretar el alma que lo anima. La vida es irreal sólo porque enmascara la realidad: todas las experiencias temporales son un anhelo de eternidad. Un pájaro, una piedra angular que esté a punto de desmoronarse, un jardín agostado por el tiempo, los ojos o las manos de un niño o de una mujer, todo ello son índices que apuntan a lo desconocido. Los fantasmas hablan a la mente con una significación secreta. Todo objeto terrenal tiene «una sombra que cambia lo inmutable». De la Mare escribe acerca de «las maravillas de la tierra, su vida, sus seres dotados de voluntad», y sabe que, al final de la historia, subsistirán Dios y el hombre: «Tú, Señor, y Yo». En síntesis cabe decir que la Mare enaltece la vida dándole un r vo y sutil significado y una belleza praterrena.

Algunos conocen solamente los asp tos más ligeros de de la Mare. En orden de su producción se hallan los p mas escritos para niños y el libro de p mas humorísticos conocido por el no bre de *Stuff and Nonsense*. Los poer para niños, muchos de ellos conteni en *Peacock Pie*, están escritos con mismo arte exquisito: *Nicholas N Nod, Off the Ground, The Englishm The Pigs and the Charcoal-burner, T Pedlar, The Thief at Robin's Castl The Song of Shadow*, así como muc otros, muestran una alta calidad líri Pero si queremos conocer las cumb poéticas del poeta, hemos de dirigir mirada a *The Sunken Garden, Engla A Portrait, They Told Me, Fare W Remembrance, The Scribe, The Gh The Phantom, The Listeners, The Tr The Vision, To a Candle Music, T Mad Price* y otros muchísimos.

En el más reciente de los volúme publicados, *Inward Companion*, mues de la Mare una gran pericia, no dis nuída por el transcurso de los años, p la elección y empleo de las palabras p sin la característica delicadeza del mo. En el libro sigue abundando el v jo sentido de la extrañeza de la vi mezclado con un nuevo sentimiento tristeza por las pérdidas ocasionadas p los años y la cercanía del fin. La bell sigue siendo la «compañera íntima», ensueños y las ilusiones continúan ej ciendo su poder fascinador, y los niñ aún son conmovedoramente exquisit Hay una desacostumbrada proporción epigramas de cuatro versos. Uno ellos, «Theolgians», es de una rara bell y significación. El último poema del bro, «Day», es uno de los más hermos que ha escrito de la Mare.

Aunque principalmente se conoce a la Mare como poeta, es también un e celente prosista. Ha escrito numeros cuentos, algunos de ellos sobre tem de misterio, habiendo desplegado en dos una gran brillantez. Los mejores esos cuentos son, a mi juicio, *The Ridd The Trumpet, Miss Duveen, The Wha The Vats, The Creatures, The Nap, T House, Miss Miller, An Ideal Craftsm Lispett and Vaine, Physic, The Pan Crewe* y *The Talisman*. Ha escrito ta bién cuatro novelas: *The Return, M moirs of a Midget, Hanry Brocken The Three Royal Monkeys* (todas de u naturaleza muy poco corriente); igu mente ha publicado varias antologías prosa y una deliciosa antología poéti titulada *Come Hither*, libros tales mo *Ding Dong Bell* y *Stories from t Bible* y la obra dramática *Crossings*.

Walter de la Mare—o Walter Ram como al principio se llamaba—nació en condado de Kent, al sur de Inglater estando emparentado con el poeta R bert Browning, de tiempos de la Rei Victoria. Tras ser educado en la Esc la del Coro de la Catedral de San P blo, ingresó (como Charles Lamb) en oficinas de una gran empresa de seg ros, establecida en Londres. Pero come zó a escribir, y sus dos primeros libr *Songs of Chidhood* (1902) y *Henry Br ken* (1904), causaron tan profunda i presión en críticos como Andrew Lang Henry Newbolt que, en 1908, De Mare fué convencido de que debía de car su vida a la literatura. Para e :o co tó con la ayuda de una pensión del E tado. Además de haber publicado m chos libros, ha actuado frecuentemen como conferenciante y crítico. En re nocimiento de sus méritos ha sido no brado doctor *honoris causa* por las U versidades de Cambridge, St. Andrew Londres y Brístol, y en 1948 recibió manos del Rey Jorge VI el título de c ballero de una de las órdenes británic Y a los setenta y siete años sigue esc biendo versos, pero parece considerar mo su mejor obra sus cuatro hijos y di nietos.

Las mejores composiciones se hall contenidas en *Collected Poems* y *Colle ted Rhymes and Verses, The Burnin Glass*, el largo poema titulado *The Tr veller* y el reciente volumen *Inward Co panion*.

★

Sobre la obra de la De la Mare se h escrito tres libros: por R. L. Megr (1924), Forrest Reid (1929) y el autor este artículo (Sidgwick and Jackso 1949).

arte

JACOB EPSTEIN

«Hay que ser valiente para entregarse a la escultura»

Por PHILIP JAMES

Lo que mejor califica a la obra del escultor Jacob Epstein es, en buena parte, su carácter monumental. La ra cara de su personalidad la hallamos su obra modelada, típica de su priera época, así como de su tendencia ás reciente. Por último, otro aspecto, nque menor y ya pasado, de su proucción es el que representa su época rticista, que caracteriza obras de tipo aginativo. La naturaleza dual de su rsonalidad queda, pues, definida prinpalmente por sus grandes esculturas, piedra o mármol, y por los retratos cabezas o bustos de bronce—de una an penetración psicológica, de una suema fuerza dramática. De este concto entre dos conceptos de la escultunace la enorme intensidad, el gran der de captación de la obra de Epsin. También aquí estriba la razón de guno de sus fracasos, al no encontrar ara esa ecuación una solución adecua. El trabajo de gubia sobre la matea dura y resistencia conduce a descuir las formas en la piedra o el márol, como si se tratase de revelar algo ulto. Por el contrario, el modelado sune, exige, un proceso distinto. Hay e construir sobre la nada, recubrir de cilla misma hasta que gradualmente surgiendo la contextura, una supercie que anima el juego de luces y somras, que aumenta y se define cuando barro se vacía y la obra queda fijada bronce. Epstein combina en su obra stas dos experiencias, pero el modelado omina sobre todo.

Hoy día la escultura tiende al abanono de la forma humana para descurir los valores abstractos, intentando aptar y plasmar el volumen y los ritos internos. Sin embargo, Epstein nos ice: *A mí me interesa la Humanidad la forma escultural*; *no lo abstracto.* Guarda, pues, un equilibrio entre dos mundos, como si tuviese un pie puesto en cada lugar, o mejor dicho, como si se sujetara a ellos con ambas manos. Es un gran romántico, y en este punto no es posible eludir la comparación con Rembrandt. El gran pintor hubo también de sujetarse muchas veces a temas religiosos, no sentidos por él, que supo interpretar a la luz de un profundo interés por lo psicológico y lo humano.

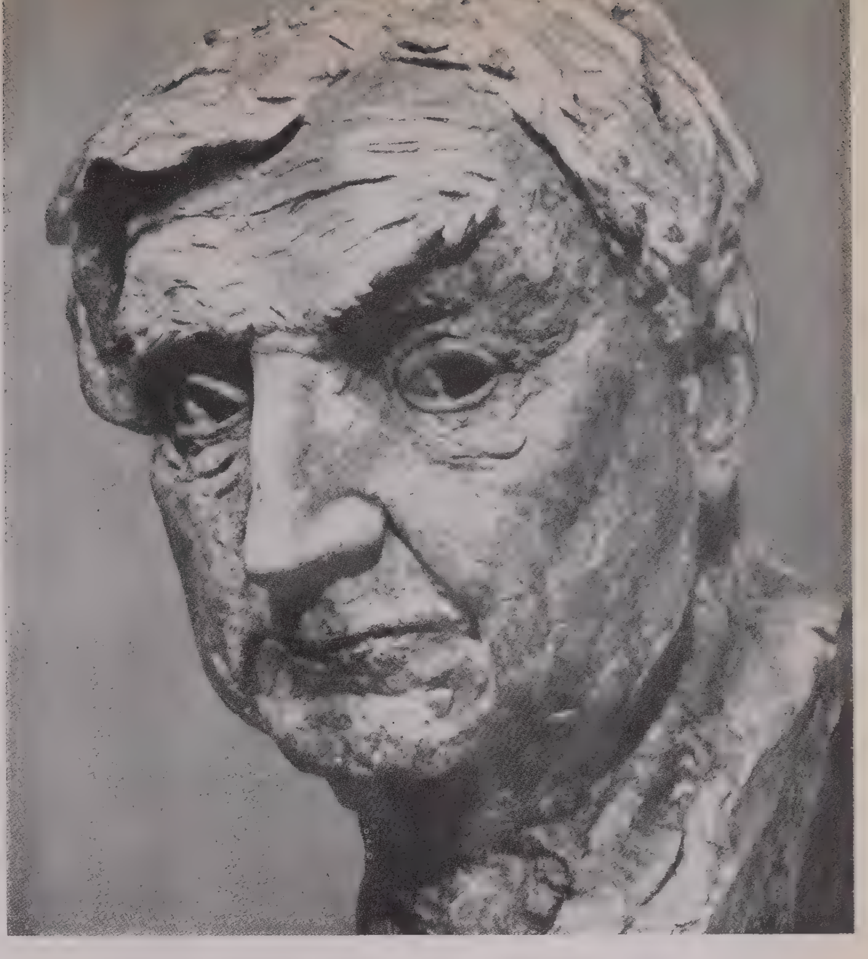
Si Epstein hereda el romanticismo de tiempos pasados—nació en 1880—, su vida artística comienza a la vez que ciertos movimientos, como el futurismo y el cubismo, recibiendo de ellos influencias cuya huella puede apreciarse bien en algunas de sus obras. Pero a pesar de haber mostrado la mayor simpatía por las tendencias artísticas más extremadas, las abandona a partir de 1814, estabilizándose, como él mismo ha dicho, *en la tradición europea de mi primera época.* Sin embargo, la controversia no ha dejado de existir en torno a su personalidad y a su obra. Se le ha atacado violentamente y defendido apasionadamente, pero siempre ha sido el vórtice de huracanes artísticos. A principios del siglo que corre, la escultura inglesa se encontraba completamente degenerada y entregada solamente al academicismo del arte oficial, monumentalista. Hoy día, incluso, se carece de una verdadera tradición en cuanto a criterio y profundidad de visión del público. Uno de los pocos casos que podemos ensalzar con justicia es éste de Epstein. Es lamentable que la mayor parte de sus obras estén arrinconadas en museos o colecciones particulares, y solamente ahora se comienza a situar en lugar adecuado algunas de sus piezas maestras. Tal es el caso de *Lázaro,* instalado recientemente en la capilla del New College de Oxford.

La magnitud, superior a lo normal, de algunas de sus obras, ha sido causa de una gran parte de los ataques que se han dirigido contra Eipstein. Por otra parte, el tratamiento desusado de algunos temas sagrados—la sustitución, por ejemplo, del *idioma* de la escultura azteca o africana por el vocabulario helénico o europeo en la representación de una Madonna o un Ecce-Homo, ha provocado en más de una ocasión reacciones de asombro. A consecuencia de esto muchas de sus obras han sido arrinconadas o, en el mejor de los casos, mutiladas y exhibida sólo una parte de la composición total. *Génesis,* una de sus mejores esculturas, fué en realidad apreciada por vez primera en la reciente Exposición de la Tate Gallery, o sea veinte años después de haber sido terminada.

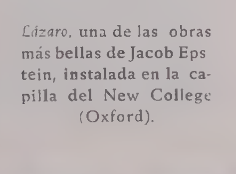
Una de las ideas literarias que con más frecuencia ha preocupado a Epstein es el tema de la generación. En *Génesis* está expresado por medio de un desnudo de mujer en avanzado estado de embarazo, tema nada raro en la historia del arte. Pero—y esto es seguramente lo que colmó la paciencia del público de 1913—el tratamiento tradicional se ve alterado, asociando la idea a un período de hace dos mil años. Epstein, al igual que Picasso, Derain o Modigliani, ha buscado su inspiración en otras civilizaciones, que pueden estudiarse bien en algunos museos etnográficos. El mismo posee una de las mejores colecciones privadas de arte negro que se conocen. La asimilación de esta tendencia constituye una de las notas dominantes de su estilo, que llena una importante etapa de su obra. Son los años de 1912-1914, en los que se dedicó solamente a la escultura, abandonando por completo el retrato. En París, durante una estancia en la capital francesa, motivada por la erección del monumento funerario de Oscar Wilde, en el cementerio de Père Lachaise (1), había encontrado a Picasso, Brancusi y Modigliani. A su vuelta a Inglaterra su interés por el arte negro había llegado al grado máximo, y durante una cierta época todas sus obras figuraron bajo el signo de esta influencia. Dentro de ella produjo el grupo *Madre e hijo,* actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, tres grupos de pájaros, tres esculturas de flenita y otra obra en yeso titulada *Maldito sea el día en que nací,* en que la influencia del arte negro continúa siendo totalmente evidente. Por desgracia, la mayor parte de estas obras se dispersaron en colecciones particulares y algunas de ellas se han perdido. Todas ellas tenían como tema común el de la generación; es característico en este sentido el grupo de mármol, y respondían a un proceso que habría de culminar en su *Génesis.*

Acabada la guerra, y acabado con ella el movimiento vorticista, al que no llegó a pertenecer con un carácter decisivo, Epstein volvió de nuevo a dedicarse al retrato. Ya antes de la contienda había realizado algunas obras en bronce que, con la distancia que da casi medio siglo de la época de su creación, se afirman cada día de manera más decisiva. Aunque en ellos se advierte la influencia de Rodin, del que Eipstein es fervoroso admirador, poseen una tal suavidad de superficies, un sentido tan fino de la penetración psicológica y del dibujo, que les dotaba de características personalísimas. Después de la guerra, su idea del retrato adquiere una calidad nueva. Esto obedece sin duda a un gran período de experiencia en la talla directa, que le dió un nuevo concepto de la materia. El *repertorio* de retratos llevados a término por Epstein es de gran importancia. El escultor centra su interés en artistas, intelectuales, como Einstein, Rabidranath Tagore o Vaughan Williams. En los retratos femeninos Eipstein busca otras calidades; es trágico en la *Mujer llorando,* infunde rotunda vitalidad a *Isobel,* ternura y sensibilidad a la tierna *Morna,* delicadeza suprema a la *Niña enferma.* Eipstein expresa siempre un sentimiento intenso. *Hay que ser valiente para entregarse a la escultura,* dijo él mismo una vez. Su obra es prueba de ese valor, que sólo pide un veredicto favorable para la posteridad.

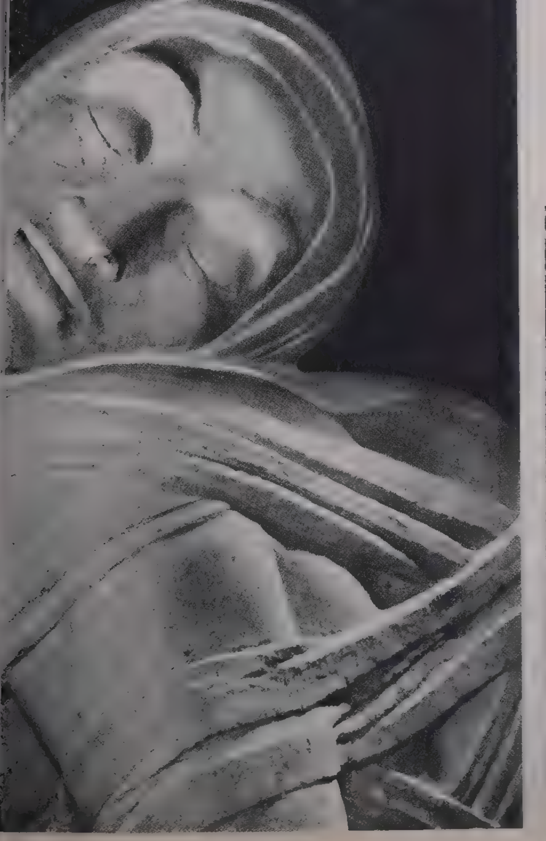
(1) El crítico Robert Ross recibió en 1908, ocho años después de la muerte de Wilde, una carta anónima con un cheque de 2 000 libras, destinadas a erigir un monumento en la tumba del escritor. La única condición estipulada en la carta, era que la obra había de encargarse a Jacob Epstein.



Retrato del compositor Ralph Vaughan Williams (bronce).



Lázaro, una de las obras más bellas de Jacob Epstein, instalada en la capilla del New College (Oxford).





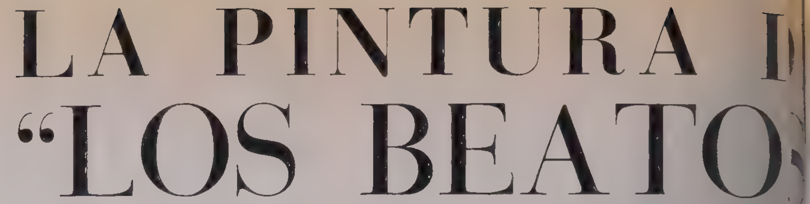
FOTOGRAFIAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL INSTITUTO BRITANICO

Con motivo de la estancia en España del Dr. J. R. H. Weaver, ha tenido lugar en el Instituto Británico en Madrid una exposición de fotografías de monumentos arquitectónicos españoles, originales de este conocido publicista inglés.

La visita del Dr. Weaver a nuestro país se debe a una invitación del Duque de Alba para pronunciar una conferencia en la Real Academia de la Historia; siendo la fotografía de monumentos arquitectónicos españoles — particularmente de las épocas románica y gótica—una de las actividades predilectas del Dr. Weaver, el Instituto Británico ha organizado esta exposición. En ella han sido mostradas al público 93 obras, realizadas entre los años 1913 y 1931. El propio autor subraya que su interés fué interpretar el «efecto interior» buscado por los artistas de la época.

La exposición permaneció abierta los días 17 al 27 de marzo. El día 25 el Dr. Weaver pronunció en la sede del Instituto una conferencia sobre la Abadía de Westminster.

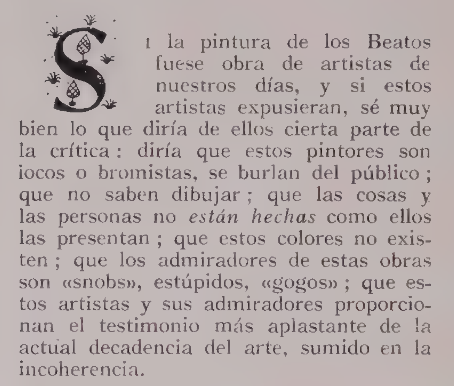




LA PINTURA D “LOS BEATO

Ejecutada hace diez siglos constituye un tesoro únicc

Por JEAN M



Si la pintura de los Beatos fuese obra de artistas de nuestros días, y si estos artistas expusieran, sé muy bien lo que diría de ellos cierta parte de la crítica: diría que estos pintores son locos o bromistas, se burlan del público; que no saben dibujar; que las cosas y las personas no *están hechas* como ellos las presentan; que estos colores no existen; que los admiradores de estas obras son «snobs», estúpidos, «gogos»; que estos artistas y sus admiradores proporcionan el testimonio más aplastante de la actual decadencia del arte, sumido en la incoherencia.

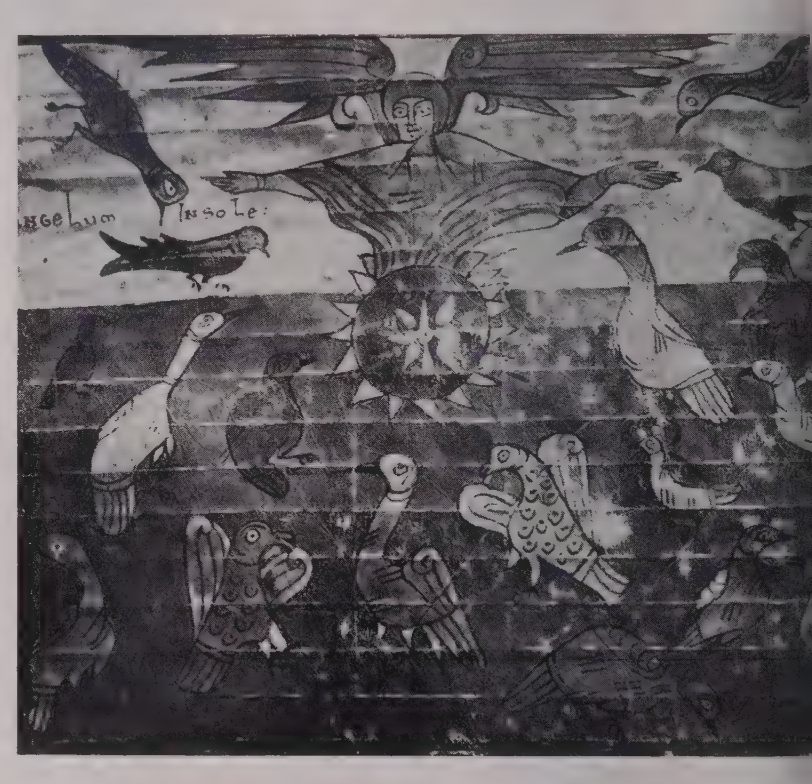
Pero como estas pinturas han sido ejecutadas hace diez siglos, como la edad impone cierto respeto y cierta restricción en las injurias, esta misma crítica creerá poder salvarse enterneciéndose con la pretendida «torpeza» ingenua de este arte, y llegará incluso a consagrarle esos elogios hipócritas que son peores que insultos: sólo verá en ella un pequeño entretenimiento de frailes aburridos que se dedicaban a iluminar manuscritos.

Hace diez siglos estas composiciones monumentales aparecían so[...] ros de iglesias y palacios, [...] igual a como se encontraban p[...] bre páginas de libros, sin que [...] ño influyese para nada en la [...] la fuerza de sus concepciones. [...] las alabanzas de otro sector [...] tica (el que exalta por sistem[...] que el primero maldice) se qu[...] voz, porque los recursos de su [...] sonjera le parecerán demasiad[...] Esta crítica se atreverá tan [...] que las iglesias y palacios de [...] años han sido sustituídos por [...] tos que no pueden compararse [...] no temerá llegar a pretender q[...] ficios que hoy llamamos «romá[...] presentan la decadencia acompa[...] pobrecida y reseca de un arte [...] que ha llegado a nosotros en [...] docenas de ejemplares ilustrad[...] comentario al *Apocalipsis*, cu[...] fué compuesto en el siglo VIII [...] monje español llamado Beatus [...] monasterio de los alrededores [...] tander.

Así, esta crítica franqueará u[...] etapa del camino que recorre de[...] más de cien años, internándose [...]

Los veinticinco manuscritos que han sobrevivido, con comentarios del Apocalipsis, corresponden a los siglos X, XI y XII.

«El color constituye la mitad del alma de estos cuadros. Reproducirlos en negro equivale a más que medio matarlos».





más en la Edad Media. A los [...] la gente del siglo XVII, la Edad [...] era un bloque de diez siglos b[...] que se extendía entre el fin de [...] güedad clásica y el renacimiento [...] un bloque en el que no se di[...] nada y cuyos elementos más h[...] neos quedaban confundidos y e[...] en una reprobación general. A [...] zos del siglo XIX, y quizá más que [...] el gusto de la época estaba enc[...] al período más clásico y a las co[...] nes más académicas de la anti[...] principalmente la antigüedad [...] Este gusto se traducía en el arte [...] sico, favorecido, además, por el [...] brimiento, entonces reciente, de [...] turas y composiciones decorati[...] Pompeya, que eran imitadas en [...] redes de los palacios, durante l[...] napoleónica.

La vanguardia del gusto que [...] glo XIX penetró algo más en el [...] de la Edad Media, se adentró e[...] el final, por la salida, por el s[...] Después encaminó sus pasos al s[...] más tarde al XIII, y así sucesiv[...] avanzando hacia los siglos más [...] de la Edad Media con la ayuda [...]





...ones arqueológicas. Los siglos ...os en un principio como los ...ados, que eran más recientes, ...ación de los cuales las épocas ... parecían rudas y torpes, caye...as otro en desgracia; es decir, ...nsiderados uno tras otro como ...cia del arte que les había pre...que, progresivamente, los sus... el favor de la época. Así, se ...dmirando la delicadeza y los ... prodigios de la última etapa ...ótico y sus encajes de piedra. ...tico de los siglos XIII y XII pa...nces macizo e inexperto; in... de sacar todo el partido posi... recursos. Pero pronto la gran...abiduría y el equilibrio del arte ...el siglo XIII fueron reconocidos ... caer en desgracia a las *acroba*...s siglos XIV y XV. Fué entonces ...ománico» el que pareció «pri... tosco. Mas, a comienzos del ... la vanguardia del gusto llegó ...mánico, sumiendo, a su vez, ...do a todo el conjunto del arte ...e se consideró mecanizado, ar... industrializado a base de tru...vanguardia plantó sus tiendas ...de las concepciones de Moissac, ... Nectaire y de Vezelay. Desde ... vanguardia no tardó en entre...e todavía anterior, al que llamó ...nico» y que al principio le pa...uje, pero al que acabó por acos..., y se niega a designar ya con ... de «pre-románico» porque este nombre supone la existencia de tanteos a ciegas allí donde ahora se ve un apogeo. Y en ninguna parte se verá manifestarse este apogeo de una manera más brillante que en la representación de las escenas del Apocalipsis ejecutadas por los pintores españoles de *Los Beatos* en los siglos X y XI.

¿Se podrá, continuando esta marcha retrógrada, encontrar en un período anterior de la Edad Media materia para proseguir la serie de condenas sucesivas, sin duda injustas, pero menos injustas que las de otra crítica que reprueba estos entusiasmos? En otras palabras: ¿remontándonos más allá del arte de *Los Beatos*, encontraremos algo todavía mejor? Es dudoso, porque el arte de *Los Beatos* se manifiesta por primera vez en el siglo IX, no en un manuscrito, sino en la pared de una iglesia del Norte de España, San Miguel de Lillo, bajo la forma, muy deteriorada hoy, de un ángel. Este ángel aparece como una excepción, como una novedad, en un conjunto de pinturas semiborrosas, pero aún bien visibles, sobre los muros de algunas iglesia de Asturias, y este conjunto no es otra cosa que el final, cada vez más estereotipado y *fijado*, después de nueve siglos, de la pintura de Pompeya, a la que nuestro gusto moderno había abandonado al emprender su excursión a través de la Edad Media, comenzando por el reverso del siglo XV. Así, con *Los Beatos*, termina un recorrido ascendente, se cierra un ciclo y asistimos, en los siglos IX y X y en España, al nacimiento (o el renacimiento) de lo que en el siglo XX nos agrada más y colma nuestras aspiraciones más actuales.

El arte de *Los Beatos* transporta al hombre a un mundo fantástico de ángeles y de bestias, y no podríamos ni siquiera enunciar aquí los enormes problemas históricos, teológicos, arqueológicos y estéticos que plantea en sí mismo y en sus relaciones con lo que le ha precedido, acompañado y seguido. Otras personas han querido y querrán discernir en él elementos ibéricos, bizantinos, visigóticos, árabes, célticos y discutirán sobre sus porciones respectivas. Todavía otros señalarán cómo la trayectoria del arte del siglo XX viene a *cruzarse* en *Los Beatos* con el arte del X. Yo querría simplemente indicar al público algunos datos prácticos y precisos.

Los pocos centenares de pinturas que han sobrevivido de este arte están repartidas entre veinticinco manuscritos, que que se escalonan desde el comienzo del siglo X al del XIII: once son del siglo X, cinco del XI, siete del XII y dos del XIII. Desde el comienzo del X, el arte de los pintores aparece muy maduro y en posesión de todos sus medios. Como Beatus había redactado su comentario ciento cincuenta años antes, no cabe duda de que ha desaparecido toda una serie de documentos análogos entre finales del siglo VIII y comienzos del X: la serie contemporánea de este ángel de Lillo, que, a mediados del siglo IX, nos atestigua por primera vez la existencia de este arte en una pared de iglesia, aportando, además, una prueba material de lo que el sentido común nos sugiere a la simple vista de nuestros manuscritos: a saber, que se trata de pinturas que no fueron ejecutadas específicamente para manuscritos, sino que debemos imaginarlas también ampliadas veinte y cuarenta veces, sobre muros de iglesias y palacios, y que sería un contrasentido ver en el arte de *Los Beatos* una especie de «arte menor» de ilustrador de libros.

Llegamos con ello a una de las razones prácticas que explican por qué el arte de *Los Beatos* no ocupa aún, en el espíritu de nuestra época, el lugar que le corresponde. Los manuscritos lo han conservado, pero los manuscritos «axfisian» las pinturas que contienen entre la masa compacta de sus folios, lejos de los museos, en el fondo de bibliotecas, que, por añadidura, están dispersas en España y en el mundo. Además, ningún esfuerzo sistemático de reproducción ha sido hecho sobre *Los Beatos*, y, por último, como el color constituye más de la mitad del alma de estos cuadros, reproducirlos en negro equivale a más que medio matarlos.

Así, pues, no hay otro remedio en la actualidad que ir a verlos. Y la mínima guía que damos a continuación proporcionará una idea de la dificultad de esta exploración. Siete manuscritos están en Madrid (cuatro de ellos del siglo X), repartidos entre la Biblioteca Nacional, Academia de Historia, el Archivo Histórico Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y la Biblioteca del Palacio Real. Luego hay que salir de Madrid para ir a la Biblioteca de El Escorial, después a Valladolid, después a Silos, después a Burgo de Osma, después a Urgel, después a Gerona... Habrá que salir de España para ir a Roma, a Turín, a Berlín, a París, a Londres, a Manchester... Salir, por último, de Europa para ir a Nueva York, donde se encuentra el más antiguo de todos en la colección Pierpont-Morgan.

Y habrá que verlos todos, y en todos los manuscritos ver todas las pinturas, ya que los artistas son muy diferentes, e incluso hay algunos pintores mediocres que ponen de relieve el extraordinario genio de los demás.

J. M.

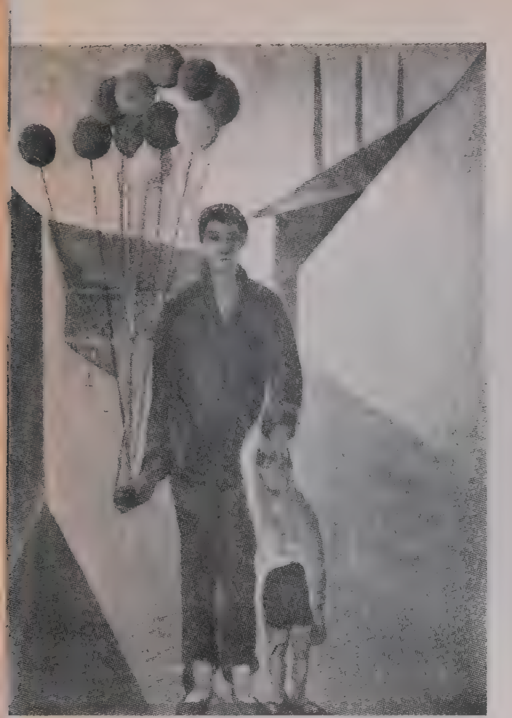
JEAN Mallón, el autor de estas notas, es un eminente hombre de letras francés enamorado de España, en la que vive ya varios años. Su especialidad son la epigrafía y la paleografía, materias a las que ha dedicado lo mejor de su vida y en las que se le reconoce una autoridad indiscutible y no circunscrita a nuestro país ni al suyo. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas conoce su eficacia de investigador concienzudo y laborioso. Ultimamente le ha publicado, en edición cuidadísima vertida al francés, su obra de mayor aliento: «Paléographie romaine». Este libro, fruto de largos años de trabajo y dedicación espiritual, ha merecido los honores del «Premio de la Fundación Carrière», que otorga la Academia de Inscripciones y Bellas Artes del Instituto de Francia, máximo galardón a investigaciones de esa índole.

INDICE se honra contando desde hoy como a uno de sus colaboradores al iluste escritor de más allá de los Pirineos.



LAS EXPOSICIONES

Por LUIS CASTILLO



BIOSCA

SALON de los Once — A la par de la «Joven escuela madrileña» se podría hablar de la «Joven escuela catalana», aunque sólo sea por la gran cantidad de nombres que van surgiendo. En este Décimo Salón de los Once, como en otros salones anteriores, una buena parte de los expositores son catalanes. Se nota el padrinazgo. La «Joven escuela catalana» se podría distinguir de la madrileña por una mayor audacia y mucho mayor cerebralismo.

La francesa Renée Aspe ha aprendido bien la lección en los maestros impresionistas, pero su pintura carece de profundidad. Su colocación al lado de Humbert, el viejo entre los nuevos, no ha sido precisamente un acierto; Humbert queda mucho más pálido y brumoso de lo que es. Las telas de Millares son demasiado subjetivas para poder ser juzgadas; objetivamente, quedan sólo los colores. Millares los hace cantar con sabiduría. Pero, ¿basta esto para integrar una pintura?

Zabaleta sigue su camino de deshumanizar a sus personajes; ha conseguido ya convertirlos en muñecos; éste es el inconveniente de su procedimiento. Es curioso; resulta ahora que sus paisajes tienen más peso y más *humanidad* que sus hombres. No es que esa humanidad esté más o menos dislocada, más o menos simulada; es que ha desaparecido. Tapies va ganando lo que le faltaba; quiero decir que sus creaciones oníricas, antes totalmente caprichosas, van granando alrededor de un tema central. También los sueños, en arte, necesitan decir algo para ser algo más que un arabesco decorativo. La pintura, de cualquier modo, necesita *argumento*. Guinovart es quizá el pintor más completo de los reunidos. Construye, dibuja y compone. En esta ocasión consigue, además, en en sus obras un clima patético de primer orden. Sospechamos, desde que lo vimos, que Guinovart *llegaría*...

Brotat, a la altura de hoy, adopta un linealismo románico que no carece de gracia. Pero, ¿no resultará todo demasiado simple, y entonces se habrá perdido el esfuerzo cerebral? De Curós apenas hay obra para poder juzgar. Abrámosle un margen de confianza. De Villá ha sido reunido un amplio muestrario, gracias al cual el catalán aparece más completo de lo que solía aparecer. Maestro acreditado de lo concreto, de lo tajante, definitiva, a veces furiosamente concreto, da, sin embargo, en *La noria* un delicado misterio; claro es que esta obra es anterior a las demás. En el *Autorretrato* se descubre como un dibujante de firmeza poco común. Había necesidad de ver un Villá de cierta extensión. Las cerámicas de Rivero, excelentes. ¡Qué bien va el dibujo moderno aplicado a las artes decorativas!

CANO

Durancamps.—Sobre un fondo denso compuesto por dos franjas oscuras, unas raspas de salmonete con unas cabezas —casi calaveras—trágicas. ¡Qué hallazgo! En otro lienzo, unos guantes blancos dejados caer sobre algo como la orilla de un mar tenebroso; violentos contrastes de luz y sombra, reflejos metálicos, un florero solo en el centro de un desierto negro... Durancamps: al principio, interés; luego cierto fastidio. A Durancamps se le nota demasiado el afán de sorprender. Este es su flanco. Sus obras no son espontáneas, sino pensadas y preparadas; hay en ellas una buena cantidad de efectismos. Todas llevan cristal y espléndidos marcos; tratan de deslumbrar por todas partes. Sin estos flacos, sí podría contar Durancamps como el gran pintor que pregona la fama.



ORTEGA MUÑOZ

Blanco de plata
Blanco de cinc
Amarillo cadnio
Ocre
Siena tostada
Tierra de Sevilla
Sombra tostada
Verde esmeralda
Azul ultramar
Negro humo

ALCOR

René François y M. Antonia Dans.—François ejecuta unos retratos de «sociedad» capaces de satisfacer al más exigente. Con esto creemos que está todo dicho.

Mezclada entre estos retratos, M. Antonia Dans apacere como una gran cultivadora de la rusticidad. No sólo por sus temas—paisajes y escenas de su patria chica, Galicia—, sino por su factura. En sus acuarelas, colores y dibujos están reducidos, con valentía, a sus estados más simples; tomados, diríamos mejor, en su primitiva pureza. Esas acuarelas son como florecillas campestres, deliberadamente campestres, campestres por vocación. En su gracia sorprendemos a veces pasos de Van Gogh.

ALTAMIRA

Solana.—Aun cuando, como sucede en esta exposición, apenas vayamos a tropezar con nada nuevo, gusta volver a encontrarse con Solana. Cuanto más se le contempla, mejor sabe Solana a Solana. Las reunidas son obras menore[s]; unos óleos modestos, unas litografía[s], unos aguafuertes, unos dibujos a plum[a], lápiz y color. Entre las litografías y [los] aguafuertes hay ejemplares magnífic[os] ya conocidos. Los dibujos, en conjun[to], son inferiores; algunos, manifiestame[n]te bajos. Deben de corresponder a tie[m]pos muy primerizos del pintor. Dos de ellos—*Vieja* y *Pasiega*—están sin [fir]mar. En ellos no se descubre nada [de] Solana.

DIRECCION GENERAL DE BELLA[S] ARTES (ARTE MODERNO)

E. Vicente.—Cada vez queda más c[la]ro que E. Vicente es el pintor de la g[ra]cia. La gracia fluye de sus pinceles s[in] que apenas acertemos a saber cóm[o]. Gracia castiza, pintoresca, socarrona [y] lírica.

Se suele atacar a E. Vicente habland[o] de flojedad, de inconsistencia. Sin e[m]bargo, E. Vicente percibe en las cos[as] un elevadísimo número de resonancia[s] y lo que ocurre es que le basta su tra[di]cional levedad para recogerlas todas. [Su] facilidad es extraordinaria. Apenas h[ay] nada; pero en cada trazo, en cada ma[n]cha de color está todo lo que hace falt[a]. Tanto desde el punto de vista de la con[s]trucción como desde el punto de vista [de] la emoción espiritual. Lo hecho y lo te[r]minado, como decía Baudelaire, son c[o]sas diferentes; y una cosa muy termin[a]da puede no estar del todo hecha.

En esta exposición hay dos cuadros [de] grandes proporciones: *El librero de vie[jo]* y *Cafe Gijón*. Este flojea un tanto, pe[ro] aquél es realmente considerable; s[in] duda, uno de los que han de quedar pa[ra] años venideros. Las telas señaladas c[on] los números 4, 6 y 7—tres figuras [de] mujer—son de una delicadeza desusad[a].

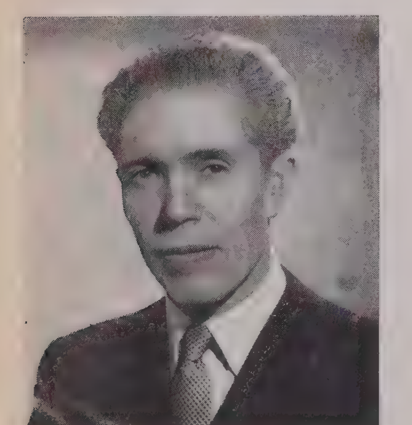
TURNER

Rubio Camín.—En el «Premio de p[ri]mavera», concedido por vez primera [el] año pasado por la galería Turner, f[ue] distinguido con el accésit un pintor de[s]conocido: Rubio Camín. Este año R[u]bio Camín obtiene su consagración o[fi]cial al ganar el accésit del Concurso N[a]cional de Pintura. Y ahora el joven pi[n]tor presenta al público su primera e[x]posición, su reválida. Y la aprueba b[ri]llantemente. Se ve marchar con decisió[n] a Rubio Camín hacia lugares preem[i]nentes de la actual pintura española. [...]

En la exposición se nota desigualdad[,] diversidad de influencias y de impresi[o]nes. Lo inevitable en todo joven. Pe[ro]

(Continúa en la pág. siguiente)

FICHAS



ORTEGA MUÑOZ

Nació el 17 de febrero de 1905 en San Vicente de Alcántara (Badajoz). Su infancia transcurre solitaria. Reconcentrado y alerta observador, va descubriendo el mundo. En la rebotica de la villa, conversaciones, olores densos, etiquetas sugerentes en los tarros de porcelana y metamorfosis de color en los tubos de ensayo, le abren la magia del arco iris, de espacios y nombres. Las paredes encaladas del pueblo, el corcho quemado, son los elementos que tiene entonces para expresarse plásticamente. Terminado el bachillerato en Salamanca (1921), llega a Madrid huyendo del padre y del porvenir serio de una carrera universitaria. Para poder vivir entra de mancebo en una farmacia de la calle de Hermosilla, y sus ratos libres los pasa en el Casón. donde, harto de escayolas manoseadas, se dedica a hacer los retratos de sus compañeros, el Conserje o el Director. motivo por el cual se le expulsa. Cambiados los yesos por el Museo del Prado, copia los filósofos de Velázquez y Las Majas de Goya, para, más tarde, buscar su obra en los horizontes del campo. Tiempos de aprendizaje a pleno aire, luchando con la diáfana naturaleza de los alrededores de Madrid. Pronto el Guadarrama le invita a traspasarlo. Un solo panorama le asfixia, y las empresas de andar y ver, de extremeño trashumante, le lanzan a correr mundo. Artistas y naciones se le van mostrando. Francia, Suiza, Italia, Austria, Alemania, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suecia, Noruega, Grecia, Egipto, Palestina (olivos como en Extremadura), y de nuevo, a Italia. Junto al Lago Mayor, cinco años de reflexión sedimentan lo visto, cinco años de serenidad y vuelta a España (1935) con la obra hecha, para mostrar a su país, por primera vez, el fruto de su busca tras El Dorado. En 1936 se casa, y otros viajes por Suiza, Suecia y Dinamarca le conducen—hasta su retorno a la tierra natal (1939)— a la gravedad, a la calma, al hallazgo de la más bella pintura contenida. La Galería Estilo en una doble exposición (1945), La Bienal y actualmente el Museo Nacional de Arte Moderno (25 óleos), consagran su obra señera, ascética, de toque leve y hondo sentido, sin estridencias cromáticas, con serena y arquitectónica austeridad. Membrillos, hombres o árboles, depurados y nítidos en una misma gama sencilla y alada, en un dibujo escueto, en las más sustantivas materias y de secas esencias se funden para expresar en silencio lo monumental y eterno de las cosas y seres, sus formas, matices y dimensiones.

Bibliografía: Eduardo Lloset Marañón.

I. Moreno de Páramo.

Bodegón de la silla.



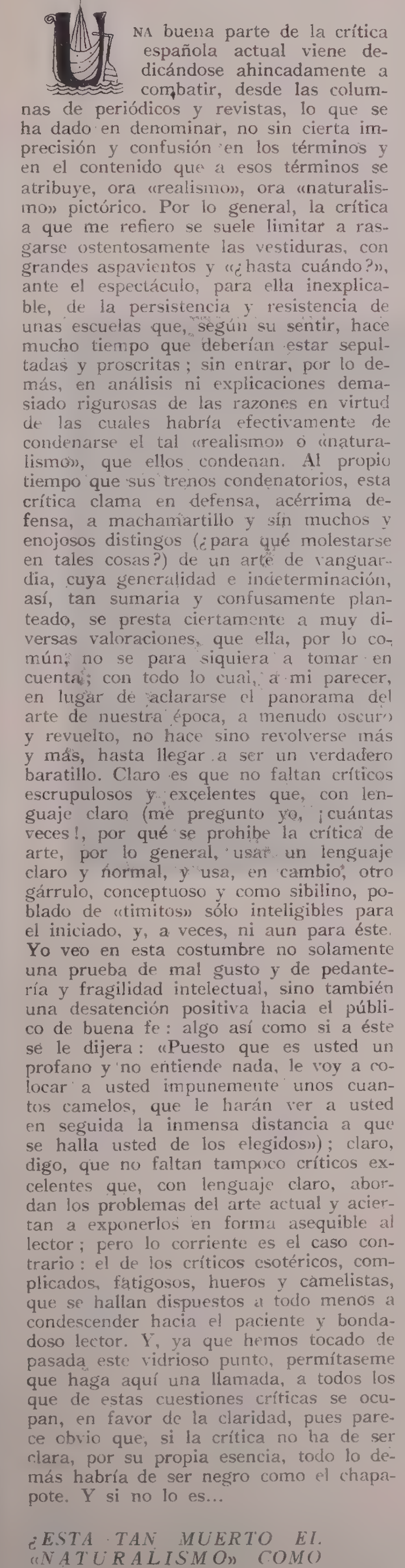
"NATURALISMO" Y "VANGUARDISMO"

a tradición viva es la base de la verdadera renovación artística

**hay «naturalistas» ni «vanguardistas» sino artistas, origi-
es, profundos y veraces, y artistas triviales y falaces. Una
a «vanguardista» y otra «naturalista» pueden expresar un
smo e idéntico espíritu íntimo, en cuyo caso no hay dife-
cia sustancial entre ellas. Y, al contrario, dos «naturalis-
» o «vanguardistas» pueden expresar, dentro de su escuela
pectiva, dos espíritus muy diferentes en cuyo caso esta-
remos ante una distinción real.**

Publicamos de nuevo en nuestras páginas con verdadero gozo el primero de una serie de trabajos sobre el tema "Pintura y realidad", que nos envía desde su retiro forzado en "Los Montalvos" (Salamanca) nuestro íntimo amigo, colaborador y crítico de arte Luis Trabazo. Una larga enfermedad le ha retenido allí este tiempo. Durante él no nos ha faltado su compañía espiritual ni su consejo, siempre oportuno y fiel. INDICE está hoy de enhorabuena y nuestros lectores también. Luis Trabazo es un espíritu maduro y singularmente dotado para la creación y la crítica, que ve el mundo de las formas y de las ideas reducido a unidad—la unidad íntima en que se reconoce la obra y la ley de Dios—y lo mira con ojos abiertos y limpios. Uno de los escritores "sin antojeras", que en España pueden contarse con los dedos de la mano. Disculpe él estas palabras de elogio—a que no es propenso—dictadas por la amistad y el contento de poderle leer de nuevo.

I
LA CRITICA FRENTE AL NATURALISMO



UNA buena parte de la crítica española actual viene dedicándose ahincadamente a combatir, desde las columnas de periódicos y revistas, lo que se ha dado en denominar, no sin cierta imprecisión y confusión en los términos y en el contenido que a esos términos se atribuye, ora «realismo», ora «naturalismo» pictórico. Por lo general, la crítica a que me refiero se suele limitar a rasgarse ostentosamente las vestiduras, con grandes aspavientos y «¿hasta cuándo?», ante el espectáculo, para ella inexplicable, de la persistencia y resistencia de unas escuelas que, según su sentir, hace mucho tiempo que deberían estar sepultadas y proscritas; sin entrar, por lo demás, en análisis ni explicaciones demasiado rigurosas de las razones en virtud de las cuales habría efectivamente de condenarse el tal «realismo» o «naturalismo», que ellos condenan. Al propio tiempo que sus trenos condenatorios, esta crítica clama en defensa, acérrima defensa, a machamartillo y sin muchos y enojosos distingos (¿para qué molestarse en tales cosas?) de un arte de vanguardia, cuya generalidad e indeterminación, así, tan sumaria y confusamente planteado, se presta ciertamente a muy diversas valoraciones, que ella, por lo común, no se para siquiera a tomar en cuenta; con todo lo cual, a mi parecer, en lugar de aclararse el panorama del arte de nuestra época, a menudo oscuro y revuelto, no hace sino revolverse más y más, hasta llegar a ser un verdadero baratillo. Claro es que no faltan críticos escrupulosos y excelentes que, con lenguaje claro (me pregunto yo, ¡cuántas veces!, por qué se prohibe la crítica de arte, por lo general, usar un lenguaje claro y normal, y usa, en cambio, otro gárrulo, conceptuoso y como sibilino, poblado de «timitos» sólo inteligibles para el iniciado, y, a veces, ni aun para éste. Yo veo en esta costumbre no solamente una prueba de mal gusto y de pedantería y fragilidad intelectual, sino también una desatención positiva hacia el público de buena fe: algo así como si a éste se le dijera: «Puesto que es usted un profano y no entiende nada, le voy a colocar a usted impunemente unos cuantos camelos, que le harán ver a usted en seguida la inmensa distancia a que se halla usted de los elegidos»); claro, digo, que no faltan tampoco críticos excelentes que, con lenguaje claro, abordan los problemas del arte actual y aciertan a exponerlos en forma asequible al lector; pero lo corriente es el caso contrario: el de los críticos esotéricos, complicados, fatigosos, hueros y camelistas, que se hallan dispuestos a todo menos a condescender hacia el paciente y bondadoso lector. Y, ya que hemos tocado de pasada este vidrioso punto, permítaseme que haga aquí una llamada, a todos los que de estas cuestiones críticas se ocupan, en favor de la claridad, pues parece obvio que, si la crítica no ha de ser clara, por su propia esencia, todo lo demás habría de ser negro como el chapapote. Y si no lo es...

¿ESTA TAN MUERTO EL «NATURALISMO» COMO ELLOS DICEN?

La determinación de si el llamado «realismo» o «naturalismo» (pues ambas denominaciones suelen usarse indistintamente y a bulto por la crítica) está tan muerto y putrefacto, como algunos pretenden, no es cosa tan fácil ni expedita como ellos suponen, y, en todo caso, implica un examen de los motivos y razones por las cuales habría de ser empujado y desterrado, o, más bien, enterrado, para siempre, puesto que—se dice—ya huele mal y todo. Lo cierto, sin embargo, es que el tal muerto se empeña en andar por ahí y hasta aparece en los salones, lo mismo que antaño, cuando privaba, y no precisamente en guisa de franco tirador aislado, de «maquisard», que se niega a la proscripción y a la muerte a que se le quiere destinar, sino en formaciones macizas, no diré que en ejércitos, pero sí todavía en divisiones y regimientos, o por lo menos en compañías y pelotones, aunque hay que reconocer también que cada vez se bate más en retirada, impelido por la oleada vanguardista que, de unos años a esta parte, ha copado las mejores posiciones, y, desde allí, zurra y bombardea sin piedad al enemigo ya medio acoquinado.

LA LEY DE LOS TIEMPOS

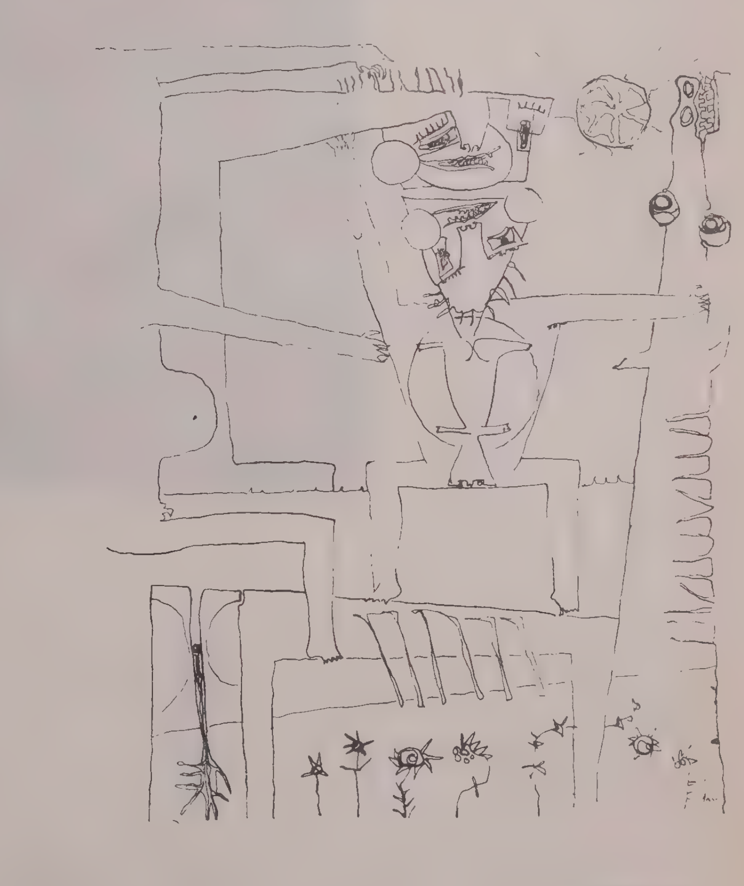
Ya es sabido que el arte, en cuanto producto humano, sigue la ley general de estas cosas, que es la de marchar a tenor de los tiempos. El porqué de este tenor y su razón última, así como su estimación en valor, ya es otro cantar, y nada tiene que ver con el hecho puro y simple de la vigencia, que muchas veces no pasa de ser una moda, o con el del envejecimiento. Pues muchas cosas valiosas han perecido a lo largo de los tiempos mientras nacían otras deleznables. A la postre, unas y otras van muriendo y siendo suplantadas por las venideras, de acuerdo con un ritmo cuyas leyes profundas ninguna mirada humana puede penetrar, de igual manera que



SHIRLEY WALES



SHIRLEY Wales nació el 24 de julio de 1931 en Montreal (Canadá), en cuya Escuela de Bellas Artes estudió durante dos años. al fin de los cuales emprendió el camino que su propio temperamento. enérgicamente individualista. le sugería. Relacionada con escritores de "avant-garde" ingleses. colaboró en la revista "Merlin" editada por aquéllos, y cuyo espíritu constituye una variación de "Les Tems Modernes" de Sartre. Ella misma declara su búsqueda: "Lo abstracto, la vibración del color, y ello dentro de una concepción humana." Lejos. pues, del geometrismo, pretende hallar, a través de las formas caprichosas de su mundo personal, la esencia humana. Ahora ha venido a España, según sus propias palabras, para encontrar el sol, ver a Goya y aprender la técnica del grabado español. Además, ha venido para preparar las ilustrciones que un editor inglés le ha pedido para "La Metamorfosis" de Kafka.





(viene de la página anterior)

AS EXPOSICIONES

rsiste una cierta nota común: la personalidad. Rubio Camín ama los grises, racterísticos de su tierra natal: Asturias. De momento, su paleta está sólida ricamente montada sobre esta gama.

PALACIO DEL RETIRO

Educación y Descanso. — Con la instación en el palacio del Retiro, esta posición cobra una vistosidad inuada. La dedicación de algunas las a un solo autor es también un ierto. No hemos advertido la presena de ninguna gran promesa, como ocuió algún otro año. Pero el conjunto s discreto, entonado, y abundan las ras estimables.

Apuntamos a F. García Jiménez y a Cañadas. Los indalianos siguieron soesaliendo. Destacan también los Prallo Lozano con obras ambiciosas y alin paisaje excelente. Las creaciones stractas de Emilio Barros, interesans. Señalamos las *Manzanas* de Encarción Cañas, así como un bodegón de José Argüello, recio, muy ibérico. Vladimira Fernández presenta telas muy timables. La titulada *Laxitud* es la que enos nos gusta. A. Caballé podría ser, uizá, la promesa de este año; es dibunte de soltura notable. Las acuarelas B. Bacle, finísimas; atención a este mbre. Señalamos asimismo a G. Díez Rogelio García, con dos bodegones reos, hermosos; a R. Bremón, a Ernesto páñez, a A. Ruiz Osorio, a A. Pérez artínez, a J. Hernández Salvador.

ESTILO

M. Viola.—Hemos tenido ocasión de r a M. Viola, uno de los españoles Picasso, Gris, Flores, Quirós, etc.) que abajan en la ecléctica y amplísima esuela de París. Fuera de nuestras fronras, el prestigio de Viola es sólido.

Viola es pintor de energía y grandeza la concepción y la ejecución. Pero en os sus paisajes donde cielo y tierra se oren con resquebrajamientos cósmicos uede entrar un tanto de *bluff*. ¿Cómo edir resquebrajamiento más o meos? Preferimos sus bodegones y sus allos. (Estos tienen toda la combatividad propia del autor; incluso se le pacen físicamente.) El color en Viola es veces espléndido y a veces agrio; no iolento o chillón, sino agrio.

sus ocultos motivos. Así, la circunstancia pura y simple de que ahora campee un arte en lugar de otro no nos dice que éste o aquél sean mejores o peores, sino únicamente que triunfa la ley de los tiempos.

Mas esa ley de los tiempos, tan inexorable, por otra parte, esa ley que nos exige que el arte, como hijo de su tiempo que es, responda a determinadas premisas y que también nos manda arrinconar todo lo que ya nos parece envejecido o pasado de moda, todo lo que, en suma, no va «de acuerdo con los tiempos»; esa ley, digo yo, es mucho más engañosa y propicia a espejismos de lo que a primera vista parece, y, por lo mismo, muchos que se creen avisados, podría muy bien suceder que no fueran sino engañados. Eso sin contar, como dije ya, que una cosa es el puro hecho del acontecer bruto y otra muy distinta el del valor de las cosas que van aconteciendo, pues de sobra sabemos que épocas enteras, quiero decir estilos de épocas enteras, que aparecen como de gran valor en su tiempo (¡pocas las gracias: no había otra elección!), evidencian tal vez más tarde y con perspectiva más serena y luminosa un claro desprecio, asociado a menudo a ciertos amaneramientos y empalagos que, si fueron entonces muy considerados, fueron al propio tiempo la causa y la razón del desvalor y de la fealdad e impureza que luego los estigmatiza para siempre por los siglos de los siglos en la Historia, ya que cada producto (o sea cada obra creada y cada estilo, en cuanto obra cristalizada) no es más que la consecuencia de ciertas energías espirituales, las cuales son lo que, en último término, importa considerar y comprender. No los productos en sí mismos.

Con todo esto que voy diciendo no quiero yo hacer defensa alguna del «naturalismo» o del «realismo» (demos por buenos, al menos de momento, estos dos nombres, para no entretenernos en disgresiones), ni tampoco quiero hacer su diatriba. Ni quiero igualmente defender ni dejar de defender la vanguardia o los vanguardistas, pues tanto la vanguardia como la retaguardia no significan para mí, como tales meras cosas, más que puros movimientos inconscientes y ciegos de una época; no significan sino puros tropismos, frente a estímulos harto poderosos y complicados, cuya naturaleza verdadera estamos muy lejos de poder apreciar ahora, sin que ello quiera decir, por otra parte, que yo considere la Historia, en su conjunto, como un proceso de puros tropismos o marcha ciega, pues, ciertamente, estoy muy por otra cosa. Lo único que pretendo es examinar en mis fuerzas y alcances algo de lo que constituye esas poderosas y oscuras fuerzas que mueven las artes y las cosas todas dentro de la Historia, aquí, en el breve ámbito de nuestro tiempo actual y más vecino, y también ver de comprender y estimar el valor efectivo de las obras producidas o susceptibles de serlo, en uno y otro campo, en el «naturalista» y en el «vanguardista», sin caer, o tratando evitarlo, en el ingenuo garlito de la moda, del que, sin embargo, resulta muy difícil librarse.

EL CICLO COMPLETO ES MAYOR DE LO QUE CREEMOS A PRIMERA VISTA

No creo por ello completamente innecesario el hacer notar que el ciclo completo de los movimientos artísticos, cualesquiera que sean, abarca casi siempre un radio muchísimo mayor del que solemos atisbar desde el observatorio de nuestra pobre atalaya temporal y local. Ocurre muchas veces que manifestaciones tales o cuales, que se nos antojaban muy peculiares y bien diferenciadas, resultan, al ser mejor examinadas o comparadas dentro de un cuadro más amplio y extenso, excesivamente semejantes, tanto, algunas veces, que lo que creíamos absolutamente extraño y aun de distinta estirpe viene a salir luego de la familia, cuando no hermanos mellizos. Todo depende a veces sólo del anteojo que se aplique, o, mejor aún, para que no nos recuerden luego al buen don Ramón Campoamor, de la luz a que se considere.

«NATURALISMO» Y «VANGUARDISMO», PRIMOS HERMANOS

Pudiera ocurrir aquí (lo que no pretendo afirmar y sí sólo insinuar) que esas cosas, en apariencia tan dispares, como lo son la vanguardia y la retaguardia, como lo son, verbigracia, el arte abstracto y el naturalista más rudo, tuvieran, a la luz penetrante que ilumina el espíritu de las cosas y no sólo su corteza o apariencia, ese espíritu que alumbra el proceso creador a través de las intenciones y de las disposiciones anímicas del artista; pudiera ocurrir, a lo mejor, que resultaran primos hermanos.

EL IMPULSO INTIMO Y LA MASCARA EXTERIOR

Por de pronto, nos convendría mucho determinar antes de decidirnos a un pronunciamiento; nos convendría saber, en primer lugar y antes de nada, si, por ejemplo, tal o cual obra, o tal cual arte y artista, responden a un impulso íntimo de índole «espiritualista» o «materialista»; quiero decir que nos convendría mucho saber, antes de emitir ninguna sentencia, cuál es el género de creencias, y precisamente de creencias y no de otra cosa, que determina no ya la obra de arte en cuestión, sino el proceso íntegro de la conducta y de la existencia del artista. Pues en verdad toda obra de arte, en la medida en que es humanamente valiosa y comprensible y digna de estima, depende íntimamente y, diríamos «ab ovo», del ánimo que en ella haya puesto el artista y sólo él, sin perjuicio, claro está, de lo que en la obra pueden poner la Naturaleza y la Gracia, que ponen por lo menos otro tanto, gratis y de regalo, y sin perjuicio también del azar, favorable o desgraciado, y de la maestría, pues una obra puede muy bien fracasar, habiendo partido de unas intenciones muy altas, por falta de vehículo o de maestría, pero lo que cuenta, en definitiva, si llega a prosperar, son sus intenciones originarias, o sea las intenciones del artista (que forman pieza indestructible con el hombre, dígase lo que se quiera, y con sus creencias o «imago mundi»), dejando ya aparte la Gracia y la Naturaleza, de las que no somos dueños. Yo hablo de «obra humana», que eso y no otra cosa es el estilo dentro de la temporal y efímera historia nuestra.

EL CONSTANTE BRINCAR DE LAS ARDILLAS

Así miradas las cosas, las diferencias, tan tajantes—que suelen ser las principales y casi exclusivamente tomadas en consideración y estimación por la crítica al uso—, de que dan muestra una obra y otra: una, verbigracia, «abstractista» y otra, pongamos, de «impresionismo ramplón», con ser tan manifiesta y ostensiblemente diferentes en el aspecto, pueden, sin embargo, expresar un mismo e idéntico espíritu, en cuyo caso ninguna diferencia profunda y esencial existiría entre ellas, por mucha que fuera la distancia aparente. Que esto que yo digo es verdad lo prueban bien claramente las numerosas deserciones súbitas y cambios de guarnición de un campo al otro y del uno al otro frente respectivos, de que de la moda y su empuje ciego y bruto, hacen gala, sin otra razón que el peso, la mayoría de los artistas actuales, que hoy pintan así y mañana asá, según lo que llueve o truena (como si pudiera cambiarse de estilo igual que de ca sa), pues si bien es cierto que la inqu tud es cosa muy propia de los verda ros artistas, y, más todavía, en esa f ma brusca y alocada de los artistas, los artistas de nuestro tiempo, tamb lo es que las simples inquietudes mi ticas y sin una razón profunda que guíe nada dicen ni significan en arte, mo no sea poner de manifiesto esa n vilidad de incomodidad, esa sistemát desconfianza y mal asiento, que tamb tienen las ardillas, y que denuncia la seguridad, incertidumbre, perpetua du y absoluta vanidad del sujeto movien

EL ARTE SINCERO Y HONDO

Un artista sincero, y, por lo mism un arte sincero y hondo, se mueven sie pre suave y lentamente, a lo largo curvas mesuradas, de meditada y gra evolución, y jamás se ponen a saltar un lado para otro, como cabritillos o p trillos. No, no, no... Un artista gran y veraz, que sabe lo que quiere y que quiere por mero y veleidoso caprich sino por íntima e imperiosa necesidad su ser entero, toma sus resoluciones c alguna más calma y gravedad, inclu para sus mismos caprichos y veleidad que esos atolondrados pajarillos que a dan volando de una rama a otra sin s ber nunca en cuál han de posarse. U artista sincero toma además siempre c mo centro invariable de sus variadas e luciones y posibles acrobacias la tra ción más respetable, sólida y probad y, tanto más revolucionario y atrevi en sus resoluciones, tanto más vincula a una auténtica tradición en su inter fuero. Y por eso en la obra total de l grandes artistas de nuestro tiempo, c mo, por ejemplo, Picasso, podemos p cibir, a través de sus infinitas variac nes y aun de sus más frívolas y cap chosas veleidades (que también las t nen), algo como un río constante e variable, que va trazando sus meandr sobre el lecho movedizo y cambiante terreno que cruza, pero sin cambiar más, él mismo, en lo sustancial, aunq ahora nos presente una arenosa play ahora un prado, ahora un guijarral cantos rodados o unas rocas...

LO UNICO QUE HOY NOS ESTA PERMITIDO HACER

El problema, pues, de saber si el bi o mal llamado «arte naturalista o re lista» está o no muerto y mandado re rar no es de tan simple y claro disc nimiento, hoy por hoy, como algunos figuran, y exige en primer término co templarlo como incorporado a un per do mucho más amplio, en tiempo y si nificación, de lo que representa la mode ta aunque pretenciosa perspectiva ba la cual se lo mira generalmente. Y, u vez instaurado y enfocado de semejan modo, podríamos tal vez vislumbrar al de lo que, dentro del gran concierto la historia total de las artes y de las c sas bellas y valiosas, significan y vale respectivamente, el arte abstracto y arte naturalista, lo que hoy llamam vanguardia y lo que hoy llamamos r taguardia. Por el momento, lo sólo q nos está permitido, puesto que no disp nemos a nuestro antojo del porvenir, englobarlo dentro del panorama de gran tradición histórica, y, en la medi en que las cosas diferentes y únicas s comparables entre sí, compararlo con l

NOTICIA DE ANTONIO QUIROS



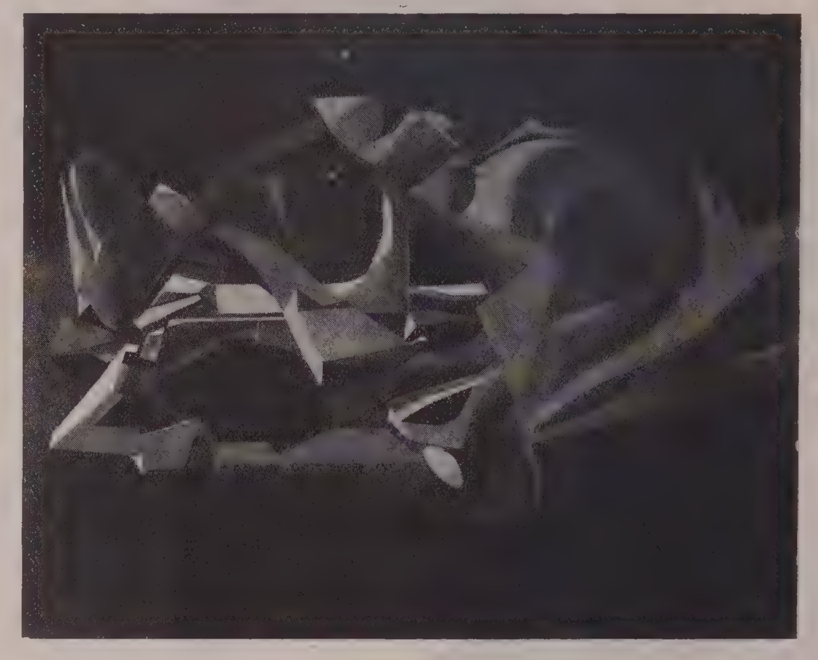
Antonio Quirós

Una tarde, Fernando de Milicuia me presentó a un individuo aparentemente distraído. La presentación, como de Milicuia, fué lacónica: Antonio Quirós, pintor; vive en París y ahora viene de Londres. En efecto, venía de Londres, de ver, entre otras cosas que en Londres pueden verse, «Candilejas», y cuando nos la contaba no sabíamos si Quirós sería el mismo Charlot que nos daba una broma. Viene a exponer en Madrid. Otra tarde, en su estudio de la calle de Fernánflor, nos enseñó a ver pintura mostrándonos una veintena de cuadros suyos: cuadros de dialéctica misteriosa, soberbiamente dibujados, compuestos y acabados, llenos de maestría, capaces de sorprender al que sepa qué hacen los maestros actuales. Puede decirse, sin ser cursi, que su pintura es poética, apta para entusiasmar a un lector de Lautreamont y a otro del padre Lombardi. En el Museo de Arte Moderno, Madrid puede ver a uno de los pintores más acabados de Europa.

Antonio Quirós nació en Santander (país de montañas) el 29 de agosto de 1912. Aprendió a dibujar con don Fernando Camollano, pintor montañés. Dos admiraciones de su primera época: Regoyes y Solana. Viajes por Francia, Inglaterra, Italia, Bélgica, Holanda... Quirós tiene unos bigotes tristes y una cabeza que recuerda la juvenil de Albert Einstein, y unos ojillos muy vivos; tiene una viejísima bufanda, una camisa escocesa de esas que ayer adoptaron en Texas y hoy en San Germán de los Prados, y se envuelve, como en un peplo, en una gabardina que no se quitaría ni en su recepción académica. Y tiene una mujer con nombre de cuento de Poe: Berenice, una Berenice que se multiplica a lo largo de la obra del pintor en muchas transfiguraciones. Quirós no tiene oído de tísico, y por eso se pone la mano a manera de campana en la oreja cuando habla con alguien. El admira a los primitivos alemanes y a los italianos. Ved un cuadro de Quirós y apreciaréis su amor a los primitivos alemanes. Su pintura es abstracta; mejor dicho: ella es una abstracción orgánica y jerarquizada en órdenes naturales y necesarios. También, sin ser infiel a sí mismo, gusta de la figura y hace multiplicarse a Berenice, la que recuerda a Edgardo el melancólico. Quirós prefiere estos tres clásicos: Zurbarán, el Greco y Goya. Y estos otros tres: Gris, Klee y Duchamps. Dice que la escuela de París sólo es el producto de la aportación de pintores de distintas nacionalidades trabajando en un mismo clima espiritual. Por último, y para quienes quieran indagar detalles de su obra, ahí van algunos lugares donde expuso y colecciones oficiales y privadas que poseen cuadros suyos: Galería Druan-David, 1945.—Pinture d'Aujourd'hui, G. B. U., 1947.—Galería Cambacérès, 1948.—Salón Surin-Dependent, 1949.—Salón de Otoño.—Kugs Hallen, Kungsgatan, Stockolm.—G. Welcome, 1946.—Museos de Arte Moderno de París, Nueva York, Philadelphia.—Colecciones Margules, William Frankel, Londres.—Geodman, New York, Luchansky, íd.—Meuer, Filadelfia.—Polignae, Davinier, Baron de Nercíat, Becnerat, París.—Helman, Bucarets.—Rosenstingl, Budapest.—Petal, Praga... etc., etc.

¿Cuánto tiempo estará entre nosotros Antonio Quirós? Poco tiempo. Curada ya su nostalgia montañesa, él y su pequeña Berenice volverán a tomar café en el de la Flora, en el París propietario de esa argolla que ustedes ven sobre su cabeza.

BOJ



Otra vez la cólera

LIBROS

ERUDICION

«LA POESIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX»

Prólogo, Selección y Notas de Max Aub, Méjico, 1952.

Max Aub selecciona en este primer tomo de *La prosa española del siglo XIX* dieciete prosistas españoles de esa época, a los que califica de *neoclásicos* y liberales. Tiene compuestos otros dos volúmenes, dedicados a los *Románticos* y a los *Naturalistas*, que no conocemos. Del Prólogo y de la Selección del primer tomo nos ocuparemos en esta breve nota.

M. A. hace una antología de prosistas de la primera mitad del siglo XIX jugando con dos conceptos que nos parecen no muy cabales. Ni los liberales dejaron de ser neoclásicos, ni los neoclásicos, liberales. Creemos hubiese sido preferible emplear otro término más preciso: el de pre-románticos. Opinamos que Moratín, Jovellanos, Alvarado, Mor, Marchena, Quintana, Reinoso, Lista, Gallego, Burgos, Miñano, Somoza, Mora y Queipo, son pre-románticos: sin que dejen de ser neoclásicos ni liberales—admitiendo ese estrecho marco de neoclasicismo empleado por Max Aub.

Esta terminología—neoclasicismo y liberalismo—da ocasión al prologuista a tergiversar las cosas. O a confundirlas. No es posible separar a los neoclásicos, a los que se decían seguidores de los preceptos de Boileau, de los que, tan preceptistas como aquéllos, leían y leían todo cuanto caía en sus manos. ¿Ha repasado M. A., aunque sea a la ligera, cualquier *índice* de obras censuradas, prohibidas o decomisadas por la Inquisición? A pesar de ir de capa caída, el Tribunal tiene bastante «trabajo» en el siglo XVIII y en el XIX. Y es curioso señalar que los procesados con desconocidos públicos, esos desconocidos públicos que formaban el grueso de los *atrasados*. ¿Minoría? Quizá, pero minoría no precisamente selecta. Estimamos que el neoclásico resulta un vocablo con extensión muy limitada; neoclasicismo era algo más que tañer la flauta y hacer solitarios y ternuras bucólicas. Meléndez, un prosista cuya falta no nos explicamos, puede servir de ejemplo.

Hay aún, a nuestro juicio, en la antología de Max Aub otra interpretación no muy clara. El seleccionador establece una ecuación entre enciclopedismo, liberalismo y afrancesados. Menéndez Pelayo pudo haber escrito en su tiempo, pero hoy, después de los últimos estudios monográficos sobre Lista, Meléndez y Blanco, resulta difícil sostener tal ecuación. Lista, por ejemplo, a pesar de su enciclopedismo y de la influencia francesa, sostuvo y defendió su españolidad. Mejor o peor, con más o menos sinceridad. Pero la sostuvo.

Por lo demás, el libro es digno de alabanza. No se había hecho, dentro ni fuera de España, una antología de nuestros prosistas del XIX. Y estas colecciones antológicas siempre son valiosas, porque dan lugar a revisiones y comentarios como el que hacemos. Y a estímulos como los que el propio M. A., con acierto, sugiere en las primeras páginas del Prólogo, con la relación de revistas de la primera mitad del siglo, arsenal seguro de todo nuestro Romanticismo.

Creemos sinceramente que es obra esta de Max Aub digna de tenerse en cuenta por los estudiosos de la literatura española. Casi lo consideraríamos, utilizado por hábiles manos, un libro obligado de consulta.

«EL MADRID DE LOPE DE VEGA»

DE JOAQUIN ENTRAMBASAGUAS

Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1952.

El profesor Entrambasaguas ha iniciado con este primer volumen de *Itinerarios de Madrid* el de uno de los madrileños más sonados y evocadores, Lope de Vega. Haberlo escogido como punto de partida constituye el mayor acierto del Instituto, y haber dirigido este recorrido uno de los más celosos amigos que el poeta tiene le valora y avala.

Si Lope hubiese escrito un diario de vida—¡riquísimo hallazgo sería!—, tendríamos en nuestras manos la más «viva», puntual y completa guía madrileña; de ese Madrid, infantil capital, tan bien evocado por el profesor Entrambasaguas. Es difícil encontrar entre los muchos escritores que encierra la historia de Madrid—excluyendo a los del siglo XIX—a ningún otro que, sin afán de ser guía o mentor del turista, haya dejado huella más profunda en los precedentes de las Guías de Viajeros. No esas con las que hoy nos tropezamos llenas de anuncios multicolores, sino aquellas otras, tan desvaídas y mal entintadas, hijas del afán urbanizador del XVIII. La vida de Lope de Vega, «morir en fuego y deshacerse en llanto», no pudo ser sino como fué: transida de acción y de movimiento. O, en palabras de Entrambasaguas, de «amar y aborrecer».

No nos podemos figurar hoy, sino después de haber seguido este itinerario, que Lope fuera así, tan desenvuelto y tan humano, un madrileño más de aquel Madrid, corte de los Asturias. Y esto gracias al «paseo con Lope» del profesor Entrambasaguas, a finales del siglo XVII, tropezándose en la vuelta de cualquier esquina con la sonrisa de Quevedo, con el mal humor de Góngora o con el resentimiento de Cervantes, vencido en el teatro por el «monstruo». Paseo, en el que ni siquiera falta la entrada en un jardín, más tarde «huerto deshecho», en donde el Fénix haría solitarios de sus recuerdos y de sus fantasmas: los de Marta, los de Juana Rivero, los de «Lucinda», los de la Trillo, los de su hija Feliciana.

Terminar este recorrido en la iglesia de San Sebastián, es hacerle más romántico, porque en ella, en esa misma iglesia, cenizas hoy de su pasado, entraría, desosegado y fuera de razón, otro gran amador, José de Cadalso, torturado, como años atrás el Fénix, por el recuerdo de una mujer. Parecía que entrando por el patizuelo de la calle de Huertas y saliendo por la puerta ancha de Atocha se pasaba de uno a otro siglo, aunque, en el fondo, se caminase con un mismo espíritu y con un mismo ritmo en el paso. El que impuso Lope. Que es, a la postre, el definitivo.

A. A. A.

NOVELA

«ENCRUCIJADAS»

DE MANUEL IRIBARREN

E. Aguilar.—1952.

«Encrucijadas» es una novela de cuatrocientas veintitrés páginas. ¿Por qué hacemos mención del número? Por parecernos bastante significativo. Es obvio decir que la cantidad no califica literariamente. Sin embargo, presta a cualquier escritor un rasgo fundamental para



caracterizar su producción. Galdós, por ejemplo, entre nosotros, es un tipo de novelista que pudiéramos llamar largo. Otros muchos lo son también, claro está. Pero algunos parecen estar destinados a escribir obras más concentradas, donde aspectos más parciales de la existencia son revelados. Novelistas hay que parecen agotar toda su experiencia y su visión de la vida en un solo libro. Otros precisan de miles de páginas para desarrollar un ciclo conexo, o para dar, en obras distintas, facetas amplias y complementarias.

M. Iribarren es, sin duda, de esos novelistas a los que hemos llamado largos. Es también escritor fácil en el sentido de que le sirven muchos motivos para llenar y terminar sus capítulos. Pero éstos, en ocasiones, no son rigurosos ni están suficientemente justificados. Ocurre quizá que los caracteres secundarios, los personajes que juegan un papel más episódico en la novela, se hallan mejor trazados que los principales. Así, el tipo de Conchita, la muchacha frívola, que es actriz durante una temporada y que acaba por casarse con un rico aldeano y por regentar una huevería en Madrid. En cambio, los tipos de Pablo Aguirre, de su mujer, de Fernando, de Isabel, de Rosaura están obtenidos por acumulación de hechos, de peripecias, más que por rasgos fundamentales de carácter y destino (azar, carácter y destino componen, según un filósofo, la urdimbre de la existencia). Tales acontecimientos novelescos prestan a «Encrucijadas» una velocidad e intensidad de acción muy adecuada para gustar a una extensa zona de lectores, aquellos que no exigen un análisis penetrante de pasiones y sentimientos, sin el cual los hechos quedan sin explicación.

Manuel Iribarren tiene como novelista un gran instinto para el interés y la intriga, aunque éstos se mantienen a veces a costa de saltos bruscos, de cambios excesivos, de interferencias melodramáticas. La historia de Ernesto Bugeda, por ejemplo, casi no se explica; su maldad no está suficientemente aclarada. La venganza de Lizárraga toma a trechos caracteres bastante arbitrarios, y psicológicamente, no es convincente el desarrollo de esas pasiones. Para ciertos gustos el homicidio del protagonista resulta excesivamente truculento. La truculencia de cualquier acción novelesca dimana, más bien que del hecho en sí, de la falta de justificación psicológica y pasional. La expresión literaria de Iribarren es muy desigual. Abundan los aciertos expresivos, pero también los párrafos desmañados, las expresiones candorosas, las frases hechas. La excesiva facilidad o comodidad en el relato no hay que confundirla con la naturalidad de estilo y la fluencia de dicción.

El final de la novela resulta un tanto desvaído. El matrimonio de Elena, la bella viuda, con el atormentado Lizárraga se le presentaba al mismo novelista como demasiado forzado. Da la impresión de que el destino de sus personajes se le escapa al autor.

«Encrucijadas» es una novela que muestra una técnica que pudiéramos llamar acumulativa, en la que la suma de elementos no está equilibrada. De esta manera la novela se disgrega y carece de espina dorsal. Aunque algún buen novelista, como John dos Passos, emplee este modo narrativo, lo importante es el vigor expresivo y la profunda y esencial verdad de cuanto se diga y se cuente.

«Encrucijadas» nos enfrenta con la novela que se desarrolla en los años de nuestra guerra y de nuestra postguerra. Ya comenzamos a tener perspectiva, un tiempo histórico, mental y moral, necesarios para la novela, y son ya numerosos y cada día aumentan tales documentos novelescos. M. Iribarren nos da en «Encrucijadas» su obra más plena y más madura. En las descripciones de los escenarios madrileños en los años 40, 41, 42 tiene grandes aciertos; logra aguafuertes de cierto vigor. Así, la descripción de las afueras de Madrid hacia el barrio de Legazpi. También resulta de gran interés el capítulo en que se describen unas sesiones de espiritismo, con unos personajes secundarios, pero muy bien vistos en su pobre y contradictoria humanidad. El autor de «Encrucijadas» cuenta estas cosas con mano, y aun con garra, de veradero novelista y con un sarcasmo muy adecuado y eficaz.

G. L.

«LA SANGRE»

DE ELENA QUIROGA

Ediciones Destino. – Barcelona, 1952

No conocíamos *Viento del Norte*, «Nadal» 1951. Esta segunda novela de Elena Quiroga, *La sangre*, nos la hace suponer. Se trata de un libro, el segundo, muy sugerente y caracterizador, creemos, del modo de idear, pensar y desenvolver una trama de pasiones y sentimientos; un paisaje humano, un trozo de vida, que es en realidad en lo que consiste o lo que trata de reflejar una novela. En este caso, un trozo de vida muy verdadera, contada de manera singular por un árbol, un castaño, a cuya sombra los protagonistas del relato nacen, crecen y mueren. Vamos a afirmarlo sin recato. En Elena Quiroga hay una de nuestras novelistas de más «horizonte», con un «mundo» rico dentro, que la experiencia y los años irán madurando y profundizando. Para nuestro gusto, éste es uno de los defectos de mayor bulto en el modo de contar y ver Elena Quiroga: la escasa profundización psicológica de los personajes, que están en pie y se mueven con vida propia, pero de manera, diríamos, sucinta, en grueso, sin «elaborar» desde dentro... Son naturalezas físicas hasta cierto punto rudimentarias, vistas un poco a ojo de buen cubero, enteras y verdaderas—insisto en esta condición—, pero sin aquilatar espiritualmente. Al lector le queda el gusto de un manjar que le retiran demasiado pronto, y se le sigue haciendo la boca agua; querría que durara más el festín... (Valga como elogio de *La sangre*.) Quizá sea imposible conseguir más en 350 páginas; desde el punto de vista del libro esta justificación no sirve: que se hubiera limitado a dos generaciones de personajes, en lugar de cuatro, o que hubiera escrito una obra de doble tamaño. En todo caso, están muy hábilmente trazados estos bocetos de figuras en acción, con peso y personalidad propios, aunque, como digo, sus virtudes y sus goces, su *personalidad*, nos sepan a poco... Tanto ellos, los personajes, como el paisaje físico de la novela, están conseguidos a grandes pinceladas, sin retoques. Los árboles, la tierra, los hombres, todo en *La sangre* transpira un calor de eso, de sangre, de savia pura, no ficticia, brotando con espontánea fuerza como el agua en una fuente del alma de la autora. Elena Quiroga debe sentirse satisfecha. Ha escrito un relato enjundioso, poblado de seres vivos, que cautiva desde la primera a la última página no obstante el recurso, probablemente innecesario, si no contraproducente, de hacer que cuente la historia un ser mudo por naturaleza, un árbol. Así y todo, suena a veraz, y no pesa ni resulta «extraño». Pero será mejor que en adelante prescinda de estos simbolismos o trasposiciones. Nadie mejor que el propio novelista para contar lo que sea por su boca.

El lenguaje es magro, y toda la acción de *La sangre* está traspasada de un lirismo sensual y vegetal muy célticos. Un vaho caliente sube de la tierra aun en medio de la lluvia y el verdor de la huerta y los bosques, y arde en los huesos de los hombres, haciéndolos crepitar como llamas. Es lo que les da ese temblor de vida tan característica y, cuando el fuego se extingue, lo que deja ese rastro melancólico, dulce y triste...

Habrá que volver, es nuestro augurio, sobre la autora de *La sangre* con más detenimiento y premeditación. Hoy estas notas se escriben aprisa para que no pierdan el número, ya en máquinas.

F.

REVISTAS EXTRANJEROS

«MARCELINO, PAN Y VINO»

DE JOSE MARIA SANCHEZ-SILVA

Ilustraciones de Lorenzo Goñi. Editorial Cigüeña. Madrid, 1952

Dentro de la que alguna vez hemos llamado «literatura de ficción», este cuento de Sánchez-Silva, *Marcelino, pan y vino*, tiene su encanto. Relata la historia de un niño abando a la puerta de un humildísimo convento y recogido por los frailes, que le cuidan tiernamente y le enseñan a crecer y a creer en Dios, en medio de la soledad y serenidad del campo en que transcurre su vida. Pasados los años, muy pocos, el niño muere de algo que no se especifica muy bien, entre visiones beatíficas de la madre que nunca conoció, de la Virgen María y del propio Jesucristo, con cuya imagen clavada en la cruz Marcelino había conseguido el milagro de departir y conversar diariamente. Por virtud de este milagro—hecho posible por la fe e inocencia de Marcelino—, Cristo se desclavaba cada día de su madero y entablaba coloquio con el pequeño protagonista y aceptaba la comida—parva colación—que éste le subía de la cocina o el comedor, sustrayéndola a los frailes.

«He pensado que frente a las vanas fantasmagorías de ahora, estaría bien contar a los niños una historia cristiana y muy como dulce y suave y hasta algo preñada de la idea de la muerte...» —dice el autor en la breve introducción con que se abre su relato—. Partiendo de estas premisas, el desenlace es obvio y no carece de fuerza persuasiva. Sólo desde ellas, por otra parte, se comprende. En todo caso cabe pedir a José Sánchez-Silva obras de más aliento, incluso arrancando de este deseo suyo meritísimo de «cristianizar» la literatura desgarrada e infectada de estos tiempos. A un absceso purulento no se le evacua con paños calientes—literatura blanca o rosa, por bien intencionada que ella sea—, sino por medio del bisturí y el yodo, con dolor y escozores. Sólo lo que escuece sana, no lo que acaricia.

La edición es muy bella. Nos explicamos el éxito. Pero, como escritor, a José María Sánchez-Silva este éxito debe escocerle. Fué, con muchísimo margen a favor de aquél, la objeción que hicimos a R. Sánchez Mazas cuando su *Pedrito de Andía*. Un clavo dicen que se saca con otro clavo, pero una fantasmagoría con otra, no.

F.

POESIA Y LITERATURA

Hemos recibido el número de LE JOURNAL DES POETES correspondiente al mes de febrero, en el que se publica—como nota a destacar para los españoles—un artículo sobre Edmond Vandercammen de Vicente Aleixandre. (Hagamos constar la frecuencia con que España y los poetas españoles se hallan presentes en las páginas de esta revista.) Aparecen en este mismo número otros interesantes artículos de Arthur Haulot («Aventure en poésie»), Pierre Nothomb (sobre Pierre-Louis Flouquet), etc. DABO, la bella revista de Palma de Mallorca, publica en su número 6 poemas de Pinillos, Carmen Nonell, José María Cardona y otros varios colaboradores, a los que sentimos no poder citar ahora. CARACOLA, de Málaga, trae en el número de marzo poemas de Juan Ramón, Altolaguirre, Dictinio del Castillo, Sassone, Giménez Caballero, Carmen Conde..., un verdadero y bien intencionado «cocktail».

El núm. 67 de CORREO LITERARIO publica un extenso artículo de Sánchez Catalá sobre «La pintura en Hispanoamerica» así como otras colaboraciones de interés y sus secciones habituales. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publica en su número 36 un interesante artículo de Michael Schmans: «Continuidad y progreso en el cristianismo»; «Alemania, pueblo problemático», por J. Etrich; «Homenaje a Santayana», con un artículo de López Clemente, etc. MAR DEL SUR, la interesante revista peruana, nos ha enviado su número correspondiente a septiembre y octubre de 1952, donde aparece un artículo de Marías: «España está en Europa», y otros interesantes trabajos.

CULTURA Y ARTE

El número 3-4 de THEORIA, del que se habla ya en otra sección de esta revista, publica, como colaboración más destacable, el artículo de Juan David García Bacca: «Sobre el fondo filosófico de algunas teorías de biología matemática». La REVISTA DE EDUCACION incluye en el número 6 un artículo de Ruiz Giménez: «Entre el dolor y la esperanza», digno de reflexión; «Formación e información en el Bachillerato», por Luis Artigas, amén de otros artículos y las secciones habituales. ALCALA, núm. 26 sigue conservando su tono habitual. Es de destacar el artículo de Francisco Sintes sobre «Archivos y bibliotecas en España», así como «Rouault, testigo de nuestro tiempo», por Ismael Moreno de Páramo, y «Aproximación a lo catalán», por Jorge Pérez Ballester. El núm. 87 de ARBOR trae un artículo de Martín Almagro Bosch sobre «La dimensión universalista de la Historia»; «Honorabilidad intelectual», por Raimundo Paniker; «La selección escolar en Gran Bretaña», por J. I. Pinillos, etc. ATENEO, núm. 28, conserva las características que distinguen a esta revista.

Del extranjero nos han llegado diversas revistas, que enumeramos a continuación: REPERTORIO AMERICANO (Cuadernos de Cultura Hispana), que se publica en San José de Costa Rica. JUVENTUD UNIVERSITARIA, que edita la Universidad de Santo Domingo. DIDASCALIA, de Rosario (Argentina). ATENEA, la gran revista chilena, que nos envía su número 329-330. PLATEA, una buena revista teatral de Buenos Aires, de tono inquieto y con buena información del movimiento teatral en todo el mundo.

La Universidad de Oklahoma publica BOOKS ABROAD, interesante revista literaria y bibliográfica, en cuyo número de invierno correspondiente a 1953 aparece un serio trabajo de Stephen Spender: «English Literature 1927-1952». También hemos recibido BRITAIN TO-DAY, la revista editada por el British Council.

«THE ART OF BALLET»

DE AUDREY WILLIAMSON

Paul Eleck. Londres, Nueva York, 1950

Asistimos hoy a un movimiento de interés, que se acrecienta cada día, hacia el *ballet*. Pero donde este movimiento ha tomado un carácter general es en Inglaterra. Y lo extraordinario es que tal situación se ha logrado en unos veinte años de trabajo intensivo, primero por iniciativa privada y después ayudados por el Estado. Así se han logrado conservar *ballets* clásicos—*Lago de los cisnes, La bodas de Aurora, Giselle*—que hoy sólo pueden darse completos en la Gran Bretaña; aportaciones totalmente nuevas —*Simphonic Variations, The Rake's Progress*—; una escuela de baile que cuenta con figuras como Margot Fonteyn, Sally Gilmour y Moira Shearer, y una serie de coreógrafos — Ninette de Valois, Frederick Ashton—que aseguran al *ballet* inglés una continuidad y un desarrollo progresivo. Consecuencia de ello es la bibliografía que ha surgido como acompañamiento a este excepcional movimiento artístico. *The art of ballet* viene a añadirse a esta extensa lista de publicaciones que se publican en Inglaterra dedicadas a la danza. Audrey Williamson estudia concisa, pero acertadamente el crítico momento en que nos hallamos actualmente en lo que a este arte se refiere. Aprovechando sus conocimientos técnicos y artísticos nos enfrenta con la presente situación a través de las más importantes aportaciones que se han producido en la historia de la danza y desemboca en esta época para fijar las relaciones del *ballet* con la música, pintura y literatura, así como las distintas tendencias que hoy se observan en él: *ballet* abstracto, que puede llegar a presentarse sin acompañamiento musical, comedia-*ballet* y drama-*ballet*. Estas son las orientaciones más acusadas que se observan hoy—al margen del *ballet* clásico—y estando todas ellas inspiradas en una forma expresionista, lo que permite destacar la pureza plástica de la danza como no se había logrado hasta ahora. Ciento ochenta y siete páginas, con abundantes ilustraciones fuera de texto.

J. AYLLÓN.

«BRITISH PAINTING»

DE ERIC NEWTON

Longmans Green & Co. The British Counci[l]

Precio: 20 ptas

Este estudio de Eric Newton, breve re[paso] al conjunto de la pintura inglesa, comienza, en realidad, en el siglo XVII, en la que el autor llama "época de los retratistas". De Reynolds y Gainsborough pasamos a Blake, los acuarelistas, las pinturas de paisaje..., todos los temas, en fin, más caracteizados, terminando la revisión, en la actualidad, con Henry Moore, Spencer, Nash, Souther-land, etc.

El folleto lleva ilustraciones fuera de texto, en negro, y puede ser de gran utilidad para cuantos deseen documentación sobre el tema.

D.

POESIA

«ANTOLOGIA DE POETAS ANDALUCES CONTEMPORANEOS»

Prólogo, selección y notas de José Luis Cano.—Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1952.

Muchos motivos pueden justificar una antología. Yo me preguntaba a propósito de ésta de *Poetas andaluces contemporáneos*, recientemente ordenada por José Luis Cano, si el hecho de haber nacido en Andalucía podía ser carácter suficiente a justificar la reunión de una serie de poetas... No digo que lo andaluz no sea un factor absolutamente caracterizador en obras como la de Alberti o Lorca, pero en la de otros poetas—A. Machado, Aleixandre, tal vez el propio Cano — resulta tan accesorio y poco definidor que ¿hasta qué punto está justificado reunir sólo por esta razón un número tan extenso, relativamente, y tan distinto como el contenido en la presente antología? Queda el valor estadístico, desde luego importante. Por otra parte, el antólogo, sabiendo resignadamente que toda antología acarrea la posibilidad del pleito y del descontento, se histórica y señala los dos intentos, más apresura a darle a ésta su justificación o menos logrados, que lo han precedido: el de Bruno Portillo (1914) y el de Alvaro Arauz (1936). He de declarar que esta pregunta mía inicial sobre la razón de ser de la antología quedó olvidada, una vez que penetré en su lectura, por las indudables virtudes que este libro tiene desde otros puntos de vista. En primer lugar, creo con José Luis Cano que en su antología no sobra nadie a *casi nadie*—ya se sabe que la perfección de una antología es cosa aproximativa—y que la *casi totalidad* de los poetas aquí incluídos podría pasar con todos los honores a una antología nacional. En segundo lugar hay el criterio seleccionador de poemas, que Cano desnuda valientemente, afirmando desde el comienzo que se apoya de modo fundamental en su propio gusto. Un gusto notablemente preparado, favorecido sin duda por la calidad de poeta del seleccionador, que hace su labor verdaderamente comprendedora.

De esta calidad comprendedora de José Luis Cano y de su amplio conocimiento de la poesía española contemporánea brotan otros aciertos fundamentales de su libro. Apenas tengo espacio ahora para entrar en una enumeración detallada. Quiero señalar especialmente, sin embargo, la justísima valoración de poetas como Villaespesa y Rueda, injustamente relegados de la estimación contemporánea. La selección de poemas del primero se me antoja singularmente valiosa. De un lado cumple con un deber de rigor estimativo al demostrar que no todo es en la obra del maestro modernista «facilidad y superficialidad». De otro, y como consecuencia, recoge poemas de verdadera hondura expresiva y temática, que nos traen inmediatamente a la memoria algunos de los más conocidos de Antonio Machado. Poemas como *El reloj, Jaramago, o Lo que pasa,* con versos tan absolutamente machadianos como éstos:

Tardes de paz... Monotonía
de la lluvia en las vidrieras...
Se e tingue el humo gris del día...
¿En dónde están mis primaveras?

nos hacen ver de modo palpable cuánto de común tuvo Machado con el simbolismo o el modernismo y hasta qué punto pertenece poéticamente a ellos. Esto es importante, porque Machado es una de las figuras que resulta más mixtificada por la actitud de quienes se empeñan en enfrentar radicalmente — con un criterio sólo útil como sistematización escolar— *modernismo* y *noventa y ocho*. Estas y otras sugerencias encontrará el lector interesado en esta antología que José Luis Cano ha ordenado con un criterio tan valioso y personal como el suyo.

J. A. VALENTE

«BOLIVAR»
DE SALVADOR MADARIAGA

Méjico, 1951.



En el primer cuarto de siglo XIX la mayoría de las naciones de la América de habla española tomaron armas para expulsar a sus dirigentes peninsulares. Los criollos y mestizos locales no deben considerarse como españoles, sino como el embrión de una nueva raza surgida bajo la influencia del medio ambiente y del contacto directo con los pueblos indígenas. Simón Bolívar, nacido en 1783 en la país que se llama hoy Venezuela, dijo: «Diferimos de todas las variedades de la especie humana.» No obstante, la mayor parte de los dirigentes en la lucha por la independencia eran hijos de españoles o de sus descendientes criollos. A los ojos de Madrid estos Libertadores eran renegados; para los latino-americanos se han convertido en héroes nacionales. Hoy sus nombres se veneran en aquellas repúblicas que se constituyeron dentro de los territorios liberados entonces.

En sus anteriores volúmenes acerca del apogeo y hundimiento del Imperio español en América, don Salvador de Madariaga, un español, arguye—y con bastante justificación—que el gobierno español en el Nuevo Mundo no fué tan sombrío como lo han pintado los comentadores latino-americanos y británicos, quienes apoyados en razones patrióticas, ideológicas o de simple economía, forjaron la leyenda negra. En el presente libro el autor ha puesto de relieve, para comentarlos, a los más célebres de todos los Libertadores. La versión castellana de este voluminoso cuanto documentado trabajo, publicada en Méjico hace más o menos de un año, causó gran ofensa en América latina. Como demostración del disgusto que produjo la falta de respeto del señor Madariaga al llamado Varón Máximo, los venezolanos que facilitaron los mapas para la edición mejicana se han negado a autorizar su inclusión en ediciones futuras. Un conocido boliviano, refiriéndose a este «libro villano», ha sugerido que el propósito de don Salvador al denigrar a Bolívar y sus antecesores ha podido ser, simplemente, atraer la atención sobre sí mismo, produciendo un escándalo. Inclusive en Brasil, un país de habla portuguesa, se ha considerado al «Bolívar» como «sórdido y vil». Se han escrito más palabras sobre este libro que las contenidas en sus setecientas extensas y apretadas páginas.

En resumen, el argumento del señor Madariaga es que la figura idealizada de Bolívar, que se ha aceptado siempre como auténtica en América latina y en todas partes, es una patraña. En realidad, este supuesto héroe sería una autorréplica del arquetipo napoleónico, y sus bien meditadas y muy difundidas proclamas y escritos no deben tomarse en su valor aparente. La intención de Bolívar—dice el señor Madariaga—fué convertirse «en cabeza y árbitro de una docena de naciones hispanoamericanas una vez que éstas se separaron de la Corona española», y, además, el abortado Congreso de Panamá de 1826, generalmente considerado como ilustrado y desinteresado proyecto para intentar la paz en el hemisferio occidental, fué ideado «sobre todo como una manera de acrecer su poder sobre el continente». Bolívar sería ordinariamente orgulloso, autocrático, ostentoso y lascivo, y a medida de su ambición se hizo más y más cruel y sin escrúpulos. El señor Madariaga admite con evidente disgusto, que el Libertador fué un táctico asombroso, valiente, generoso y una especie de genio; pero son sus defectos, a través de todo el libro, los que se remarcan con mayor énfasis y agrado.

El señor Madariaga cita autoridades en cada una de sus afirmaciones; pero parece fiarse particularmente de aquellos que refuerzan su argumento general, y las informaciones dañinas son siempre preferidas, o al menos son insinuadas indefectiblemente, como en el pasaje siguiente, que comienza con un extracto de un trabajo contemporáneo:

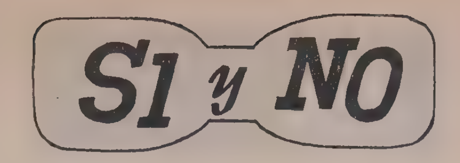
«En su «Defensa de Bolívar», Simón Rodríguez escribe: «El populacho dice que cuando él (Bolívar) era un niño se divertía matando negritos con su navaja; que su madre gustaba de ello, y que cuando su hijo lloraba, se asomaba al balcón y gritaba a sus esclavos: «Este niño no tiene nada con qué jugar; no tiene más negritos; vayan a la hacienda y tráiganle más.» Nuestra primera reacción es descartar esta cuestión como ridícula.» El señor Madariaga, al comentar, agrega: «Pero poniendo a un lado la caricatura, ¿no habría algo de ello?»

«Bolívar» es un brillante *tour de force*, respaldado por un impresionante despliegue de erudición. Está lleno de cosas buenas; pero es un ensayo malicioso más que una biografía objetiva. A pesar de la larga lista de autoridades, no es más que un buen trozo de investigación histórica, como el «Queen Victoria» de Lytton Strachey. El héroe—siempre un renegado para el señor Madariaga—es disecado, sin misericordia, con un escalpelo de acero toledano.

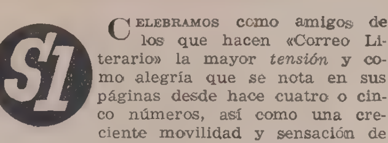
El autor ha viajado extensamente por Sudamérica, pero no ha vivido allá por mucho tiempo, y parece que ha concluído en su tesis antes de completar sus investigaciones.

El Libertador no está interpretado de acuerdo con el ambiente sudamericano. Su carrera no se nos presenta adecuadamente como una manifestación de las necesidades y sueños de una nueva raza que nacía en el vasto subcontinente, a través del cual dirigió sus armadas, diseminó sus ideas de gobierno, recibió la aclamación de las multitudes y gozó de la compañía de (nunca sabremos cuántas) bellas mujeres. La actitud del señor Madariaga es, sin duda, una reacción española contra la excesiva adulación que Bolívar ha recibido en años recientes; pero sus pesquisas en la leyenda bolivariana hubieran sido más convincentes si se hubiera hecho con más simpatía y menos veneno.

George Pendle.—*The Spectator*, 1952.—Traducción de Guillermo Morón.—Expresamente autorizada por el autor para INDICE.—Título: «El libro de Salvador de Madariaga sobre el Libertador».



CORREO LITERARIO



Celebramos como amigos de los que hacen «Correo Literario» la mayor *tensión* y como alegría que se nota en sus páginas desde hace cuatro o cinco números, así como una creciente movilidad y sensación de pujanza. No se sabe bien a causa de qué, pero con las Revistas sucede como con las personas; uno las ve y piensa: «Está viva, declina, va a morir»—y si no muere es igual, vive artificialmente una vida falsa, ficticia. Son eso, organismos vivos, como las personas.

En el caso de «Correo Literario», hoy que ha pasado podemos decirlo: declinaba hacia la vida artificial peligrosamente. De algún tiempo a esta parte, y nos alegramos con sinceridad de que así sea, se advierte en su *fuero interno* una apreciable mejoría. Dos o tres firmas de solvencia han prestado a su sumario su autoridad y, dentro de éste, los temas se han enriquecido y vigorizado. Algunas de sus páginas centrales—las de Gamallo Fierros, por ejemplo, en no recordamos qué número—han tenido un positivo interés. Sin mencionar la Sección de Aranguren, «También entre los libros anda el Señor», cada día mas sorprendentemente madura y *dulce*, no obstante lo monocorde de sus temas.

Enhorabuena a «Correo» y su director Juan Gich.

THEORIA

Al cumplirse el primer año de su vida, la *Revista trimestral de teoría, historia y fundamentos de la ciencia*, THEORIA, que dirige Miguel Sánchez Mazas—que comenzó publicándose como Cuadernos de ALCALA—, dedica su editorial a encarecer el valor de una de las colaboraciones conseguidas para ese último número; la del profesor García Bacca, de la Universidad Central de Venezuela, y antes de la de Barcelona. Con esta colaboración, la de d'Ors, ya obtenida, y la probable de Zubiri, THEORIA cerraría «el triángulo de grandes figuras» o cabezas filosóficas, así como en lo científico su propósito, también expreso, es cerrarlo con el doctor Marañón. (Los otros dos *lados* han sido Rey Pastor y Palacios.)

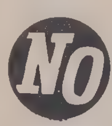
Celebramos con THEORIA la promoción de este clima de colaboración, «aquí donde es tan difícil colaborar», y esperamos que los maestros respondan. «La colaboración, la comunicación de ideas libre y abierta, lejos de sectarismos intelectuales, es la base de toda cultura y de toda grandeza.»

Y añadimos, para conocimiento de nuestros lectores, que pocas veces en España se ha intentado una publicación con el espíritu positivamente científico y la ambición que ésta, en la que ya, a los tres números, sus resultados salten tan a la vista y sean tan evidentes. Con una sola objeción: su director, Miguel Sánchez Mazas es el verdadero *director* y obrero, ejecutante de la Revista de la primera a la última página, pero ¿no podrá disimular un poco su nombre? En este número aparece cinco o seis veces, con todas sus letras o con iniciales, y esto es excesivo. Resta *poliformismo*—consiéntasenos la expresión—a THEORIA; la empobrece, no obstante la bondad y solvencia de sus trabajos. Un director lo es por seleccionar y tener a punto la *cuadra*. Nor por correr, como diez «jockeys», todas las carreras.

TEATRO

«Teatro» es una revista a la que podrán oponerse reparos. Tiene defectos, bastantes, y algunos de ellos realmente graves. Pero «Teatro» posee algo que debe tener toda revista: orientación. «Teatro» marca una tónica bien definida, en la que tienen cabida cosas buenas y malas, acertadas o erróneas, pero... ¿no es ésta una empresa bien difícil? Nos hacemos cargo de la falta de *clima* que para una revista de este tipo—prácticamente ausente en España durante muchos años—tienen que existir. «Teatro» debe salir adelante y un público minoritario rara vez basta para mantener revistas de tipo materialmente costoso. «Teatro» merece contar con el favor del público.

POKER DE ASES



Algún día habrá que ocuparse con detenimiento de un género teatral muy poco atendido, gravemente afectado por esa crisis general que—dígase lo que se quiera—padece el teatro en nuestro país; y que puede dar lugar a interesantes experiencias. Nos referimos a la revista musical. La revista está sumida en la chabacanería, el mal gusto, la pobreza y la falta de ingenio. La culpa puede muy bien ser de esos que la consideran como un género deleznable, abandonándola en manos de las «aves de presa». Por eso, el estreno de «Poker de ases», cuyo libro es original de Julia Maura, pudo hacernos pensar que estábamos avanzando en ese terreno. Pero no. Doña Julia Maura se ha puesto a la altura de las circunstancias. Que nadie nos tache de pacatos, pero hacía tiempo que no oíamos en un teatro tal cantidad de procacidades sin ninguna gracia, como en «Poker de ases». Sinceramente, entre la revista *intelectualizada* de tan mala manera, y los espectáculos de La Latina, nos quedamos con lo segundo. ¡Sin ninguna duda!

TUS ROSAS FRENTE AL ESPEJO

Este es el título de un libro de poemas que ha valido a su autor, Alonso Gamo, el Premio Nacional de Literatura. En esta sección sólo queremos referirnos al título del libro; el libro mismo será oportunamente comentado en nuestras páginas de crítica.

Naturalmente, un título sólo vale por lo que lleva tras de sí. En el título de este libro de Alonso Gamo vemos, simplemente, una poesía que aún se pone bajo el signo de la rosa. ¿Hasta cuándo la «pura, encendida rosa» habrá de ser tema poético admirable? Sinceramente, creemos que a cada época corresponden distintas preocupaciones. ¿Es que en un libro con este título estarán las de nuestro tiempo?

BELA BARTOK, CLANDESTINO

Se estrenó la «Música para celesta, arpa, percusión y cuerdas» de Bela Bartok, una de las obras fundamentales de la música actual. Pero ¡oh, misterio!, para más de un crítico y más de dos, Bela Bartok y su gran creación han resultado *clandestinos*. Ni una palabra, ni una letra. Ahí queda nuestro ¡no! como el disparo de una pistola de señales... Porque ¿puede recibir tal nombre de «crítico musical» el que no tiene nada que decir ante el estreno en España de una página como la «Música de celesta...» de Bela Bartok? Sinceramente, no. Y que dejen de hacerse la ilusión de ser «críticos musicales» por recordar con cierta palabrería lo que Goethe dijo de Beethoven un domingo por la tarde a las cinco menos cuarto.

«MEMORIAS INTIMAS DE AVIRANETA O MANUAL DEL CONSPIRADOR»

DE JOSE LUIS CASTILLO PUCHE

Biblioteca Nueva. Madrid, 1952

En el autor de este libro, José Luis Castillo Puche, a quien conozco desde los tiempos de la ya veterana Escuela de Periodismo, en Zurbano 51, hay uno de nuestros escritores más sabrosos y, me atrevo a anticiparlo, uno de los novelistas con más dotes de invención y exposición. Este mismo volumen que comentamos se abre con una «Divagación inútil, pero inofensiva», que cuenta el hallazgo casual y casi gratuito de los primeros papeles de Aviraneta, de facundia sorprendente, garbosa y riquísima en *aventura*, desenvoltura y ritmo de novela. El autor ve los personajes, blancos o negros, buenos y malos, con ojo frío y lúcido, sin lirismo ni compasión ni «toma de partido», o, cuando menos, con los indispensables para no dejarse ganar de ninguno de ellos en detrimento del *otro*...

Estas son, en principio, las dotes naturales del novelista, y Castillo Puche las posee en cantidad y, diríamos, en estado de gracia, en su pureza.

El epílogo denota igual desparpajo y chispeante sindéresis, así como las acotaciones, juicios y comentarios del resto del libro, escrito con el mismo espíritu novelesco e imaginativo, sin que esto empezca el dato real, la verosimilitud de la interpretación y el acopio de la *prueba*. Al contrario: es curiosísimo ver que por este triple mecanismo de discurso en acción, la historia tiene todo el aire grave de la Historia con mayúscula y toda la picardía y encanto de la leyenda o el cuento de aventuras contados como al desgaire y por entretener, sin énfasis ni altisonancia.

Los documentos testifican; el autor los acota y deja hablar por sí solos. El resultado es, repito, un sorprendente libro de historia manual, desprovisto de toda ínfula o hinchazón profesional. Ya advierte el doctor Marañón en el sugerente prólogo que «en la España del siglo XIX, en la que vivió Aviraneta, protagonista de este volumen, las mejores historias las escribieron aficionados sin *marchamo*: Toreno, Pirala, Bermejo, Muro, Lema y, sobre todo, Cánovas del Castillo...»

No vamos a entrar ahora en el examen de esa prueba testifical, ni en verificar ante el lector si los documentos dan o no la razón a estas *Memorias* frente a los veintitantos tomos de don Pío Baroja sobre el personaje, que tal es el propósito y el goce de Castillo Puche, y yo creo que el origen del libro. *Grosso modo*, esa verificación es un mentís rotundo de los relatos barojianos. Aunque, naturalmente, este «nuevo» Aviraneta no afecte para nada en la práctica a la grandeza literaria del de don Pío, obra maestra de nuestra novela contemporánea y, con el resto de las del autor, aún de la no nuestra. Según Castillo, el Conspirador era menos conspirador de lo que aparentaba, menos hombre de acción, menos valeroso, menos fantástico y, en general, digno de estima, y más gárrulo, huidizo, lerdo e *insuficiente*, ineficaz. Sin que deje de ser curioso, como anota con cierta ironía el doctor Marañón, que, pese a ese mal juicio de Castillo Puce sobre el protagonista, éste le haya dedicado un libro de quinientas páginas, entre textos, exordios y divagaciones. De todos modos, divierte y hasta enternece la sorpresa y el escrúpulo con que Baroja acoge la noticia del hallazgo de los numerosos manuscritos de Aviraneta que van a dar lugar a esta obra, cuando Castillo se la suelta de improviso en una de sus visitas...

—¡Pues sí que la hemos hecho buena con este tipejo!

F. F.



PARIS

EL «PRIX FEMINA»

DE DOMINIQUE ROLIN

Aunque en nuestro último número hemos publicado un trabajo sobre los recientes premios literarios franceses, insistimos ahora en el tema por varias razones. Los presentes artículos, debidos a las plumas de María Alfaro y de Corrales Egea, estaban ya en nuestra redacción cuando salió el número de INDICE correspondiente a febrero y contábamos con ellos. Aun a riesgo de incurrir en exceso al tratar un aspecto de la literatura moderna, no renunciaremos a insertarlos, ya que recogen y representan distintos puntos de vista sobre las obras en cuestión. Que conste, sin embargo, que no creemos que los premios literarios franceses merezcan sino una atención proporcionada, dentro de la universal actualidad de las letras y de las cosas del espíritu.

El premio «Fémina» de este año en París ha sido adjudicado, como el anterior, a la novela de un autor femenino: *Le Souffle*, de Dominique Rolin. Es curioso constatar cómo la novela premiada en 1951 (*Jabadao*, de Anne de Tourville) y la que lo ha sido últimamente dan una cabida considerable en sus páginas a lo maravilloso, misterioso y trascendente. Este aspecto común parece a primera vista corroborar las censuras que se han dirigido al *jurado de damas* por sus aficiones literarias. Sin embargo, dejando aparte este clima de fondo, ambas obras resultan todo lo diferentes que dos novelas pueden serlo entre sí.

* * *

Una ciudad de provincias, sin nombre, pero bastante grande y, seguramente, del interior. La acción, en un tiempo igualmente impreciso. Por una suma de dinero a la que se hace alusión al final de la obra nos inclinamos a situar los acontecimientos en un pasado más bien próximo.

Augusto Yquelon es ya un hombre viejo y vive en una «villa» u hotelito de esa ciudad rodeado de sus cinco hijos: Laura, la mayor de todos; Valentín, Simplicia, Jerónimo, Olimpia... Su mujer, ya muerta, reposa en el gran cementerio que se ve desde las ventanas de la casa... Al comenzar la novela, el viejo Yquelon sufre un ataque de parálisis que le postrará en el lecho durante largos días y numerosas páginas, en un estado de semiinconsciencia, de alucinación, que le hace revivir algunos momentos del pasado. En torno suyo los otros habitantes de la casa van cobrando personalidad conforme realizan sus aspiraciones. Laura, la mayor, se revela no sólo la más abnegada de todos, sino también la única capaz de hacer frente a la adversidad cuando el padre expira, la única que puede dirigir el hogar que la presencia del viejo había hasta entonces aglutinado, agrupado: la soltería a que se ve destinada, sin embargo, termina por agriarle el carácter, complicándoselo con esa serie de pequeñas tacañerías, de celos envidiosos, de prontos irascibles, por los que se delata el espíritu, endurecido de ciertas «veilles filles» o «mocitas viejas», como se dice en España. Frente a este drama de la esterilidad, Simplicia se realiza en una *eclosión* de maternidad exuberante; sus dos hijos, Luc y Sofía, viven también bajo el techo del abuelo, así como su marido, Florentino Combreux, un enamoradizo artista que anda tras las muchachas en flor. Al morir su tercer hijo, Simplicia se volverá loca; pero recobrará la razón en cuanto se siente fecundada nuevamente del cuarto. Olimpia, por su parte, es una criatura caprichosa, extravagante, tan rara a veces como su hermano Valentín, hombre taciturno, soñador, irresoluto. Jerónimo, en fin, es quizá el único hombre práctico de toda la familia. Se compra una granja, se casa con una campesina sanota y fuerte. Es un tipo que prosperará...

* * *

Con tales elementos hay más que suficiente para elaborar una larga novela. No hay más que dejar vivir a cada uno de los personajes, seguir el hilo de sus destinos. La autora no se ha dejado ganar por la tentación de crear una novela morosa, bien nutrida de páginas, a pesar de que su pluma sabe pormenorizar los detalles, revelarnos el rico mundo que existe en los objetos menudos, en los instantes fugitivos. Lo que ha seducido a la autora sobre todo ese «soplo» de misterio, ese «souffle» del más allá que mueve a sus personajes y que verdaderamente los determina: «el soplo que los muertos transmiten a los vivos», como rezaba la faja que envolvía el libro a raíz de su publicación y antes de haber sido sustituída por la que ahora proclama el premio.

A este soplo trascendente hemos de acudir si queremos aceptar como válida la conducta, por demás extraña, de la familia Yquelon. Así como a través de la bruma lo real adquiere para nosotros un sentido irreal, así a través de ese «souffle» que da título al libro, los actos, las reacciones de los personajes se nos aparecen desprovistos de su realidad común. Es una condición que debemos admitir previamente. Una condición *sine qua non*.

Si pretendemos, por el contrario, explicarnos la obra siguiendo un criterio realista, mucho de lo que en ella sucede nos parecerá desconcertante. Por ello algún crítico ha censurado ya la inconsistencia real de los personajes. Cómo admitir, en efecto, que el manso Valentín aseste un golpe mortal a su hermana Laura durante una entrevista... Ningún encadenamiento lógico nos ha hecho suponer semejante crimen. Pero si éste nos ha dejado perplejos, el final del libro nos desconcierta aún más. «¡Qué agradable resulta dejarse hundir en el seno de una noche tan hermosa!»—piensa Valentín al salir a la calle, después del crimen. Al fin Valentín llega ante la casa de su hermana Olimpia, sube, llama y confiesa lo que acaba de hacer. Olimpia lanza algunas exclamaciones de horror, pero pronto, repuesta, enciende el fuego y prepara un buen café con tostadas para que el pobre Valentín pueda reparar sus fuerzas.

Podríamos referirnos aún al proceder no más verosímil de otros personajes. Pero no queremos aplicar unas medidas de las que la autora se ha separado adrede desde que concibió su obra. Esta consigue crear un «clima», dentro del cual acabamos por admitir sus leyes y sus consecuencias. Los personajes, si no se justifican todos ellos, al menos se explican.

La novela está organizada en tres tiempos: *a*) presentación de la familia y accidente de Augusto Yquelon bajo un amago de tormenta que crea un ambiente sofocante, grave, lleno de amenazas; *b*) agonía de Augusto Yquelon, alrededor del cual cada personaje da rienda suelta a su carácter; *c*) dispersión de la familia tras la muerte de Augusto: cada miembro sigue su propio destino.

Los sucesos no están ordenados según una cronología lineal, sino que el tiempo se trenza entre sí, mezclando pasado, presente y futuro en una simultaneidad conseguida por medio de recuerdos, alucinaciones, estados intermedios de conciencia, interferencias... La técnica no es nueva, pero Dominique Rolin adquiere a veces con ella excelentes calidades.

El punto culminante de tensión se halla, a nuestro parecer, en el centro de la novela, las partes II y III, tituladas, respectivamente, «La barca» y «La muerte en fiesta». En las páginas siguientes, la tensión se relaja, el interés decrece.

Para terminar, añadiremos que algún crítico ha querido encontrar ciertas analogías entre el clima de la obra que nos ocupa y *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte. A nuestro parecer, son dos obras totalmente diferentes. La segunda nos dejó el recuerdo de un desgarrón de vida, algo que se arranca uno de sí mismo. Dominique Rolin ha construído el drama de la familia Yquelon desde fuera, sin que en ningún momento se sienta el acento de la confesión. Caracteres, relaciones humanes, es lo que presentará para la mayor parte de los lectores, menos autenticidad. Lo que no impedirá que ciertos momentos de *Le souffle*, gracias a la fuerza y al arte con que la autora ha sabido evocar un clima, se apoderen de ellos.

J. CORRALES EGEA.

París, 1952.

EL «GONCOURT»

DE BEATRIX BECK

El último premio «Goncourt» concedido, según costumbre, en el pasado mes de noviembre, parece poco acertado. Su principal defecto es, a mi juicio, la ligereza. Libro breve e inacabado, al gusto de la joven literatura. La acción transcurre durante la ocupación alemana, en una ciudad del este de Francia. Béatrix Beck ha dicho en público que su novela es autobiográfica y que el abate Morin existe. Después de esta afirmación, el lector ingenuo no dejará de asombrarse ante las humoradas del párroco de una humilde iglesia de los suburbios, el cual se expresa en un lenguaje crudo, y que a los exabruptos de su penitente responde con frases de un *argot* callejero, impropias de su ministerio. Barny, la protagonista, es viuda de un judío muerto en la guerra, y de su matrimonio le ha quedado una niña. Trabaja en una fábrica, aunque en la novela no se especifica el género de trabajo que realiza. Barny pertenece a la *resistencia* y habla en primera persona. Un día, por el mero hecho de *divertirse* diciendo una impertinencia al cura, entra en la iglesia y se arrodilla ante el confesionario del párroco. A boca de jarro le suelta una frase irreverente. El confesor, sin inmutarse, contesta con desenfado a la cínica mujer, a quien cita, para el día siguiente, en la vicaría. Las visitas se suceden; la paciencia y el tesón del cura dan sus frutos y la conversión de Barny avanza. La mujer—recordemos que la novela es autobiográfica—lleva siempre la voz cantante. Sus propósitos son rudos; los del párroco, a tono con la chabacanería de la penitente. Barny se atraca de lecturas; el vicario pone en sus manos libros de escolástica que la convencen. Después sucede lo inevitable: Barny, sin querer, se enamora. Peripecia frecuente en las mujeres, ya se trate del médico o del confesor. El vicario es un clérigo virtuoso, fiel al sacerdocio e indiferente a la seducción. Comprensivo y humano, se retira sin dar gran importancia al incidente. Al final, se marcha del pueblo, animoso y alegre. Barny, convertida, queda a solas con Dios.

Por el libro desfila velozmente la ocupación alemana, la *resistencia*, los crímenes de los invasores, las represalias de los invadidos, la liviandad de algunas mujeres, el hambre, la tristeza y la ansiedad de todos. Escrita en forma escueta y sencilla—Béatrix Beck fué durante algún tiempo secretaria de Anfré Gide y, sin duda, algo aprendió de su maestro—la obra, a pesar de su intrascendencia (o tal vez por eso) se lee de un tirón. Más que novela es un relato que tiene como fondo la ocupación, y en el que se mueven dos personajes principales un tanto contradictorios. Abundan las frases en latín, y hay errores que, de haber corregido con cuidado la autora su obra, hubiesen sido fáciles de subsanar: la numeración equivocada de un salmo de David, por ejemplo.

Anteriormente, Béatrix Beck había publicado otras dos novelas: *Barny* y *Une mort irrégulière*. Esperemos que el tiempo, que todo lo perfecciona, traiga a la escritora galardonada con el último «Goncourt» el oficio que requiere escribir una buena novela.

MARÍA ALFARO.

…as del pasado, indagando, si pode-
…s, que no siempre podemos, su espí-
…ri y su intención secreta, que es en ri-
…g lo que constituye su sustancia y mé-
…la, es decir, su íntima realidad.

*…L ESPEJISMO DE LA CIR-
…CUNSTANCIA AMBIENTE Y
…LA PEÑA DOMESTICA*

…Todo lo que hoy, como circunstancia …biente y como contingencia, rodea al …e de vanguardia y al de retaguardia, …nde a favorecer ese espejismo a que … refería al principio. Por un lado, la …ha casi feroz y despiadada entre los …s caracterizados representantes de am… bandos, expresada no sólo en obras …sticas, tan diferentes «por fuera», sino … ideas propaladas, de palabra o por …rito, ideas éstas que casi siempre se …ucen a la burla y desprecio del ene…go, sin pararse a dar razones ni a oír … del otro, lo que sería la buena dia…tica, con abundancia y copia, eso sí, … adjetivos y acusativos, los cuales vie…n por lo común a reducirse a llamarse, … unos a los otros, locos (los del grupo …aguardista al vanguardista) y tontos …aburridos (los del grupo inverso), tor…o de piropos en el que no dejan de to…ar parte ni los más ilustres paladines, …no ocurrió no ha mucho y aun está … la memoria de todos. Por otro lado, … misma crítica, que también se mues…a parcial y tan acérrima como el que …ás (que en esto de ser acérrimos y a …achamartillo están muy bien dotados …uchos de nuestros mejores compatrio…s), en vez de mostrarse serenamente …parcial, que no es lo mismo que indi…rente. La crítica, ciertamente, debe te…r y manifestar sus preferencias, y aun …ede hacerlo apasionadamente, pero sin …rder nunca el compás ni el sentido es…cífico de lo que ella misma es; de lo …ntrario deja de ser automáticamente …ítica, para convertirse en furia, o por … menos en facción. Finalmente, los …opios certámenes, aun los oficiales y …iciosos, los salones y las camarillas …randes y pequeñas, en que se halla di…dido el mundillo artístico. Con todos …tos ingredientes reunidos, tan turbios, …ixtificados e impuros, el ingenuo espec…dor, el público, y muchas veces el pro…o artista, no saben a qué carta que…arse ni de qué lado dejarse caer. Y …ando se vuelven hacia otro lado en …usca de alguna claridad, cansados de …r denuestos, memeces y arrogancias, se …cuentran a lo sumo con risitas o bien …n frases intrincadas, sutilezas incom…rensibles, camelos y ampulosos discur…os de propaganda, y también con peri…as, bigotes y cachimbas: ¡buena agua …ara aclarar!

…A TRADICION VIVA Y SUS HEROES

…Todo esto es el panorama visible de …uestro arte actual. Por debajo de toda …sta gama corre el río profundo e inmar…esible del verdadero arte: el que van …brando y plasmando silenciosamente las …anos, los corazones y los cerebros de …s artistas responsables y veraces, los …ombres que, sin tal vez proponérselo, …nlazan el pasado con el futuro y sostie…en abnegadamente la pesada bóveda de …a cultura y de los valores inmortales, …s hombres que sostienen y animan la …radición viva. Y al lado de los artistas …ue son poetas, que son creadores, es…án los críticos, que son también poetas, … están los filósofos y los historiadores e …nvestigadores, que son poetas, y están …s artesanos más humildes, que no cejan …n fabricar sus piezas e instrumentos, los …olores, los lienzos, los pinceles, todo lo …ue es, quiero yo decir simbólicamente, …ndustria animada y viva, como la mis…ma tradición que sirve; están los arte…anos, pues, que también son poetas, y …stá finalmente, envolviéndolo todo, el …úblico, quiero decir el pueblo (que es …odo lo contrario del público), que es asi…mismo poeta, el mayor de todos y el más …generoso. Y he aquí que el tiempo sigue …vanzando, y que va a hundirse en la …ternidad, y que todos los que no esta…ban allí y que no eran poetas eran... tan …ólo «verdura de las eras», humo, nada, …omo el humo de sus cachimbas, aun …uando ahora ese humo parezca oscure…cer y tapar la cúpula del cielo. Pero un …día tal vez un viento, un viento cual…quiera, lo desvanecerá. Y entonces...

Luis Travazo

El próximo artículo de esta serie «Pintura y realidad» se titulará:

II

«Sobre el «naturalismo» bastardeado y la posible integración de los elementos dispersos por el arte actual»

TRES CANTOS REVIVIDOS DE MUERTE Y RESURRECCION

JUAN RAMON JIMENEZ

NO, AMARILLA, NO PUEDES TU SEGAR

**¿CÓMO, muerte amarilla, guadañera,
de costillar de lira y manta negra,
cómo tenerte odio, asco, miedo?**

**¿No estás aquí conmigo gustosa trabajando;
no estás, ociosa del sofá, conmigo?
¿No te toco tus cuencas en mis ojos?
¿No me insinúas, con rozar de aceite,
que no sabes de nada, que eres monda,
inocente y pacífica? ¿No aprovechas,
conmigo, todo: gracia, soledad,
amor, hasta tus tuétanos?
¿No te estoy aguantando,
equilibrista de tres pies, la vida?
¿No te traigo y te llevo, ciega,
como tu lazarillo? ¿No repites
con tu boca pasiva
lo que quiero que hables? ¿No soportas,
esclava, la bondad con que te obligo?
¿Qué verás, qué dirás, adónde irás
sin mí? ¿No seré yo,
muerte, tu muerte, a quien tú, muerte,
debes sufrir, mimar, amar?**

**Cuando yo te abandone de carne y de conciencia,
¿no serás tú la muerta, tú la cal,
y yo la flor, la vida?
Cuando te hayan chupado mis gusanos,
¿qué dicterio funesto jeroglífico
podrán formar tus huesos esparcidos?**

**No, amarilla, no puedes tú segar.
La que tiene guadaña es tierna y dulce,
y siega con el filo de la hoja de rosa.**

ESTE ARBOL QUE ME PARTE

CADA vez oigo mejor
a este solitario pájaro
del árbol de mi prisión.

Cada vez me entiendo más,
con mi sentido en su centro,
mi árbol con mi cantar.

Cada vez con más unión,
mi pájaro me desborda
más mi sangrante verdor.

Cada vez mi árbol da,
a más gritos de esperanza,
más frutos de realidad.

Cada vez se hace más yo
mi pájaro, que me hace
más yo mi árbol interior.

Cada vez mi árbol va
entrando más en mi espacio,
cabiendo más en mi mar.

Cada vez, más salvador,
el pájaro que voy siendo
es más pájaro de Dios.

Cada vez con tanto ya,
este árbol que me parte
va siendo mi libertad.

¿UNA LENGUA DE FUEGO, AL FIN POETAS?

NO está la muerte nuestra bajo tierra,
que nos mata en la luz;
aquí estamos muriendo en esta luz,
en las copas doradas de la luz.

Reviviremos hondos a más vida;
nos vivirá la muerte
entre la sombra rica y poderosa
de las raíces frescas de los árboles.

Ni fuimos lo que somos hasta un día,
ni ese día fué sumo;
de la sombra vinimos y a la sombra
volveremos; la sombra es nuestro hogar.

Nos abrió una semilla y otra somos,
y esto es sólo una vez;
engendrar más iguales no nos sigue,
nos sigue una inesperada lengua.

Lengua de nuestro mítico mudarnos
en primavera, lengua
de nuestro milagroso cumplimiento.
¿Una lengua de fuego, al fin poetas?



EL ESTADO DE LA CUESTION

Problemas y posibilidades en la segunda mitad de nuestro siglo

CON ocasión de cumplir el filósofo español Ortega y Gasset sus setenta años, un grupo de escritores relevante, en su mayoría discípulos de don José, ha organizado bajo este epígrafe: «El estado de la cuestión», un ciclo de conferencias y coloquios, en los que exhumarán, desde la perspectiva de la obra orteguiana y de su personalidad intelectual, temas tan sugerentes y sabrosos como: *La filosofía, Ortega y el futuro, El espectáculo y la diversión. El periodismo, La historia, La antropología del hombre religioso. La literatura, La educación de España, La lógica matemática y la ciencia natural, El arte, Ortega más allá de España, Sociedad y derecho, El Estado, La filología, La Universidad. Nuestra imagen de Ortega y Relaciones humanas.*

PARA INDICE, metida de hoz y coz en el laberinto de las relaciones intelectuales españolas, este homenaje colectivo y representativo al gran pensador cuyas ideas rebasaron hace años el círculo de nuestras fronteras espirituales y físicas y las ensancharon y abrieron, merece la consideración de un acto de justicia al que ningún hijo de nuestro país, sea cual sea su filiación política personal, debe dejar de sumarse. Ortega representa en la configuración moral del alma española contemporánea un catecismo de buenas costumbres que sólo aprobación merece. Su magisterio ha atendido a lo más insolidario, hosco e inhóspito de nuestro espíritu, y en este empeño ha gastado lo mejor de su vida, por otros conceptos acreedora a no tan cerrado aplauso. Pero tales censuras en su obra soberana han de advertirse desde planos ya muy concretos—y no digamos censurársele. En bloque y a la luz del tiempo en que fué vivida y escrita, esa obra es un manantial inagotable de pensamientos y pasiones españolas, aunque en lo sustancial—la raíz ética, el trasfondo religioso, teológico de nuestro pueblo—haya errado el tiro. Con todas su herejía y soberbia—es inevitable la comparación—Unamuno anduvo mucho más cerca de ese hondón biológico, sin el que no se entiende la historia de España, ni su cardiopatía, ni su «indecente salud»...

Quien la entiende es quien se hace «responsable de ella, de toda ella», aunque no la justifique ni disculpe. Lo primero es una *actitud* moral; lo segundo, una *aptitud* de la inteligencia. Ortega ha sido un zahorí, excepcionalmente dotado por Dios para lo segundo. Otros, infinitamente pequeños a su lado, lo hemos sido para lo primero. El éxito de todos estará en hacer de esas *actitud* y *aptitud* un matrimonio, una ecuación, una conducta—y a eso vamos.

HOY no tenemos espacio para más. Antes que nosotros, con su generosidad intelectual característica—a veces incluso excesiva—algunas precisiones de este jaez las ha recogido Dionisio Ridruejo en su artículo de *Revista* del 26 de febrero pasado: «En los setenta años de don José Ortega y Gasset». Remitimos al lector a este trabajo mientras nosotros preparamos otros para el número próximo, en el que publicaremos también, si el pensador accede a romper su silencio, una entrevista personal con él.

Intervendrán en este curso Julián Marías, Antonio Tovar, Alfonso García Valdecasas, Francisco Javier Sánchez Cantón, José Luis Aranguren, Pedro Laín Entralgo, Salvador Lisarrague, Emilio García Gómez, Fernando Vela, Domingo Ortega, Rodrigo Fernández Caravajal, y otros.

Director:
Juan FERNANDEZ FIGUEROA
Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO
INDICE
Apartado 6.076 • MADRID

NUESTROS "INDICES" 1952

DESTACAMOS en estas últimas semanas, entre los estrenos habidos—muchos muy malos y algunos pasables—estos cuatro films, a nuestro juicio, los más importantes.

La ciudad se defiende, de Germi, es inferior a las otras dos películas, que ya hemos visto de este realizador italiano (*Juventud perdida* y *El camino de la esperanza*). *La ciudad se defiende* es de Fellini, Pinelli y Comencini, que han logrado un buen guión. La realización no siempre es brillante, y el argumento no es notable, aunque es de destacar la proyección de una trama policíaca sobre lo social, en este caso la ciudad y su policía.

Mujeres soñadas, de René Clair (que ya se vió en la reciente Semana del Cine francés), aseguramos que es la obra más significativa, en lo que tiene

Mujeres soñadas, de René Clair.



de antológico, del gran realizador europeo. La ideología del film, sobre la frase de Pascal, permite hacer desfilar con ese lirismo y simplicidad tan habituales en R. C., el sueño y la realidad toda una teoría de épocas, en la que, se entrecruzan (con una gramática cinematográfica sorprendente en los pasos de tiempo) para desarrollar finalmente, ese canto popular, entrañablemente popular francés, del triunfo del amor sencillo, encontrado en la ventana vecina. Esa ventana que siempre se ilumina en cualquier film de R. C. para ofrecernos, de nuevo, la esperanza.

Más allá del Missouri es la obra más reciente de Wellman vista en Madrid. No es tan *brava* como *Cielo amarillo* ni tan completa como *Fuego en la nieve* (tal vez, entre otras razones, por su color no siempre al servicio de la

Más allá del Missouri, de Wellman.



simplicidad narrativa), pero no deja de ser un buen film. La poesía de una época y unas tierras de esa casi *prímer-historia* norteamericana, tiene aquí un profundo latido nunca oculto por la sencillez del argumento exterior.

Risa en el paraíso es el triunfo de la corrección cinematográfica. Un guión admirable, sobre un tema no original pero siempre eficaz, sirve de base a una realización e interpretación pulcrísimas, perfectas. Todo en este film está cuidado, medido hasta en sus más ínfimos detalles. Con un final elaborado a base de sugerencias esencialmente cinematográficas. Es el primer film que conocemos de Zampi. Pero podemos señalar que ha engrosado con merecimiento ese grupo de hábiles e inteligentes realizadores británicos que nos sirven a menudo unas espléndidas producciones.

R. M. S.

Risa en el paraíso, de M. Zampi.





Milagro de Milán, de De Sicca.

COMO en el pasado año, hemos confeccionado en el actual nuestro balance valorativo anual de las películas estrenadas en Madrid y en sesiones públicas exclusivamente. Y, como en la anterior lista, para la confección de nuestros "mejores" hemos consultado a diversas personas afines al cine. Con sus respuestas hemos establecido la lista definitiva, teniendo siempre en cuenta que no deseamos dejar ningún lugar en blanco y que, en algunos apartados, siempre hemos premiado "lo mejor" y no lo perfecto. El anotar, por ejemplo, nuestra mejor película del año, nos ha llevado a la precisa eliminación de muchos films a los que juzgamos tan buenos "casi" como el premiado. Pero el mayor número de votos y el esfuerzo por aquilatar, nos ha obligado a embarazosas eliminaciones. Finalmente, deseamos indicar que tras cada apartado de "los mejores" hemos anotado, entre paréntesis, los premiados el pasado año, de esta forma el lector puede equiparar las dos listas anuales. He aquí, pues, nuestro balance de 1952:

CINE EXTRANJERO

Mejor película del año: *Milagro en Milán*, de V. de Sica. (*El silencio es oro*, de René Clair.)

Mejor director: Jean Renoir, por *La gran ilusión*. (Blasseti, por *Una hora en su vida*.)

Mejor guión: *El caso 880*, de Riskin. (*La jungla de asfalto*, por Ben Maddow.)

Mejor argumento: *Milagro en Milán*, de Zavattini. (*Una hora en su vida*, de Zavattini.)

Mejor interpretación de actor: Marion Brando, en *¡Viva Zapata!* (Jouvet, por *En legítima defensa*.)

Mejor interpretación de actriz: Bette Davies, en *Eva al desnudo*. (Olivia de Havilland, en *La heredera*.)

Mejor interpretación en papel secundario, actor: Raymond Bussieres, en *Justicia cumplida*. (R. Richardson, en *La heredera*.)

Mejor interpretación en papel secundario, actriz: Lee Grant, en *Brigada 21*. (Gaby Morley, en *Una hora en su vida*.)

Mejores decorados: *El crepúsculo de los dioses*, de Sam Comer y Ray Moyer. (*El silencio es oro*, de León Barsacq.)

Mejor fotografía en blanco y negro: *Otelo*, de Anchise Brizzi. (*El fugitivo*, de Figueroa.)

Mejor fotografía en color: *Un americano en París*, de Alfred Gilks. (*Horas de ensueño*, de Erwin Hillier.)

Mejor montaje: *Milagro en Milán*, de Eraldo da Roma. (*La jungla de asfalto*, de G. Boemler.)

Mejor música: *Otelo*, de Francesco Lavagnino y Albert Barberis. (*El silencio es oro*, de Van Parys.)

Mejor película musical: *Un americano en París*, de Vincent Minnelli. (*Un día en Nueva York*, de G. Kelly y S. Donen.)

La película más popular del año: *Las minas del rey Salomón*, de C. Bennet y A. Marten. (*Secreto de Estado*, de S. Gilliat.)

CINE NACIONAL

Mejor película del año: *Los ojos dejan huellas*, de J. L. Sáenz de Heredia. (*Surcos*, de Nieves Conde.)

Mejor director: J. L. Sáenz de Heredia, por *Los ojos dejan huellas*. (Nieves Conde, por *Balarrasa* y *Surcos*.)

Mejor guión: *Los ojos dejan huellas*, de Carlos Blanco. (*La corona negra*, de Ch. de Payret.)

Mejor argumento: *El Judas*, de Rafael J. Salvia. (*Cuento de hadas*, de Neville.)

Mejor diálogos: *Los ojos dejan huellas*, de C. Blanco. (*La corona negra*, de M. Mihura.)

Mejor interpretación de actor: Raf Vallone, en *Los ojos dejan huellas*. (F. Fernán Gómez, en *Balarrasa*.)

Mejor interpretación de actriz: Dominique Blanchar, en *Sor Intrépida*. (Susana Canales, en *Cielo negro*.)

Mejor interpretación en papel secundario, actor: F. Fernán Gómez, en *Los ojos dejan huellas*. (F. Dafauce, en *Surcos*.)

Mejor interpretación en papel secundario, actriz: Julia Caba Alba, en *Sor Intrépida*. (Marisa de Leza, en *Surcos*.)

Mejores decorados: *Sor Intrépida*, de Alarcón. (*La Señora de Fátima*, de Alarcón.)

Mejor fotografía: *Los ojos dejan huellas*, de M. Berenguer. (*Cielo negro*, de M. Berenguer.)

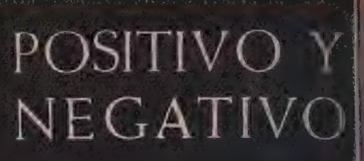
Mejor montaje: *Séptima página*, de Antonio Martínez. (*Día tras días*, de P. Orduna y A. del Amo.)

Mejor música: *Sor Intrépida*, de Joaquín Rodrigo. (*La corona negra*, de Quintero.)

Mejor música: *Sor Intrépida*, de Joaquín Rodrigo. (*La corona negra*, de Quintero.)

Mejor sonido: *Los ojos dejan huellas*, de Ballesteros. (*La corona negra*, de CEA.)

La película más popular del año: *La hermana San Sulpicio*, de L. Lucía. (*El sueño de Andalucía*, de Luis Lucía.)





Ustedes han oído hablar del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Hace unos núm... mos, en esta página, se habló de la hu... ga reciente que los estudiantes de... centro organizaron y llevaron a ca... Pues bien, ya todos podemos estar tr... quilos. Ya todos *sabemos*, por fin, pa... qué sirve ese Instituto. Su director... manifestado a un periodista (*Madr*... 5-2-53), que le preguntó si del Instit... ya han salido algunas figuras desta... das del cine español, que «hay dos de... que estamos verdaderamente orgulloso... Y añadió: «solamente ellas dos *justifi... rían todos* los trabajos del Instituto. Ustedes pensarán que se refería a alg... director, o técnico, o especialista. N... Aludía a María Rosa Salgado y Mari... de Leza. Creemos que, desde luego, ... un *buen* resultado para un centro de ... *vestigación y experimentación*.

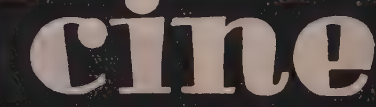
En *el frente del* cinema de U. S. A. ... Inglaterra tampoco están de acu... do. En efecto, como en los periódic... ingleses se ha anunciado con estrépi... el gran Lord de la prensa (Beaverbro... ha dicho NO a los millones de H... lywood. De este modo, el propietario ... *Evening Standard* y del *Sunday Expre*... ha preferido mantener a sus dos reput... dos e independientes críticos cinemat... gráficos, Milton Shulman y Logan Got... lay, en sus respectivos diarios, a ced... ante la poderosísima *Motion Picture A... sotiation of America*, que, presionada p... Jack L. Warner y Dore Schary, disgu... tados por la independencia de los crí... cos ingleses ante sus films, ha retira... por completo la inserción de anuncios... publicidad en aquellos dos periódic... Creo que ante lo que ocurre y, en esp... cial, ocurrirá con la crítica española (p... otra parte, tan *comedida*), no está ... más hacer constar un precedente.

Nosotros siempre conservaremos la ... peranza de que nuestro cine se i... depurando de esos elementos que, conve... tido, algunos, en *productores*, sólo h... conseguido desmoralizar nuestra indu... tria y entorpecerla. Hace unas seman... los diarios anunciaron la detención ... un célebre estafador internacional, tra... cante en armamentos y en otras much... cosas. Lo que nadie dijo es que el ... Amador López Gómez *también* se hab... introducido en nuestro cine.

De Sica regresó de América sin hab... podido rodar allí su esperado fil... No nos extraña. Ahora en su Roma, ... nuestra Roma, rueda *Stazione Termin*... El guión es de Zavattini, y los actore... esta vez, son profesionales.

Lo de los premios oficiales de es... año no deja de ser *curioso*. Por ... menos cuatro films han triunfado p... valores no puramente cinematográfico... Y de 22 películas presentadas, han sa... do triunfantes y premiadas 11, lo qu... afirma lo *bien* que está nuestro cine co... esa proporción tan bondadosa. En cua... to a los guiones, algún miembro sele... cionador ha confesado que el guión pr... miado, de Mur Oti, es inferior a ot... suyo, también presentado, pero que ... *rio* estaba mejor acompañado. Se ha p... dido saber, asimismo, que hubo un guió... premiado que fué eliminado en la *pr... mera vuelta*, pero que, dado el renomb... del autor, se le dejó por unanimida... *provisionalmente*, encarrilado hasta ... vuelta final; mas al llegar a ésta ... les *olvidó* y salió vencedor sin que *nad*... se diera cuenta. Y se comenta, fina... mente, que el premio de adaptaciones ... tiene nada que ver con lo que se llam... una daptación, ya que se trata de u... narración basada en una vida histórica... pero original, desde luego.

SPUNK.



NEORREALISMO EN EL "PALACE"

ZAVATTINI: "Deben hacer ustedes su "España mía"

HOTEL Palace. Las ocho, día 2 de marzo. En casi todas las mesas, aperitivos en diversos idiomas. Poco neorrealismo. Tal vez, solamente un anciano caballero que mantiene con otro un diálogo casi apasionado. Al pasar, le oímos decir: *¡A mí, el bacalao como me gusta es en ese guiso que llaman al pil-pil!* Parece que se vive bien.

—*¿Y el neorrealismo?*

LATTUADA. (Director, arquitecto.)—El hombre se confiesa y dice la verdad. Es una explosión de sinceridad. Después de la guerra hicimos nuestra confesión, acusándonos de nuestros defectos.

—*¿Política?*

LATTUADA.—Algunos han criticado que mostráramos al exterior nuestros «trapos sucios». Deben mostrarse. Ante todo, sinceridad. Hace poco, cuando se celebró en Nueva York la Semana del Cine Italiano, pude convencerme de que esa había sido nuestra mejor propaganda.

ZAVATTINI. (Profesor, padre del neorrealismo.)—La búsqueda de valores humanos que el cine italiano ha desarrollado después de la guerra, es fundamental.

LATTUADA.—Pero ahora es necesario afirmar. En vez de denunciar, afirmar al hombre nuevo...

ZAVATTINI.—Pero el cine italiano debe ser absolutamente realista.

—*¿Va a seguir siéndolo?*

LATTUADA.—Este año hemos hecho cuarenta films. Gran peligro. Peligro de que el cine italiano pierda su carácter de italiano. Hay una gran inflación. Se imita a los Estados Unidos...

CARLA. (Estrella, esposa de Lattuada.)—... cine de grandes hoteles, grandes negocios...

LATTUADA. — ... de combinaciones químicas. Se trabaja de prisa. *Cattivo lavoro*. Hay que armonizar industria y arte.

—*¿Y la censura?*

LATTUADA.—Su acción va aumentando gradualmente. Sin embargo, no hay dificultades cuando el final es positivo. Hasta el representante eclesiástico da su aprobación, por audaz que sea.

ZAVATTINI.—El peligro del escritor es la autocensura. El miedo. Pero la culpa es siempre del origen...

—*¿Presiones?*

ZAVATTINI.—Sí. Habrá que inventar dentro de dos o tres años un cine exterior y espectacular. Es influencia de arriba, intereses comunes. Hay fuerzas que intentan resistir.

—*¿Peligro real?*

ZAVATTINI.—Siempre lo hay. Si un gobierno quiere, en cien días puede destruir una cinematografía. El éxito en el mundo del cine italiano se debe a su propia libertad, y ahí están sus mejores defensas. En Italia hemos visto algo en horizonte, pero todavía no lo hemos alcanzado. Hay una gran energía soterrada, que está esperando su vez. Construir un camino, librar una batalla. Esa energía no puede perderse.

—*¿Jóvenes?*

ZAVATTINI.—Jóvenes documentalistas. Muchos.

LATTUADA. — Superamos los trescientos documentales anuales.

ZAVATTINI.—Jóvenes: Masselli, que tiene veintidós años y del que ahora se envía un documental sobre las criadas de servicio al festival de Cannes, Pietrangeli, Rodolfo Sonego, Damiani, Michele Gandin (un gran documental sobre el analfabetismo). Todos estos comienzan...

—*¿Quién es quién en la creación cinematográfica?*

LATTUADA. — Hay que descubrir siempre al autor de una película, porque puede ser cada vez una persona diferente. Hay films de director, de guionista, de productor (Kramer, d'Angelo), de actor (Garbo, Laughton) ... Sin embargo, para mí el director es el más importante, si hace su propio guión e interviene incluso en el montaje y en las mezclas.

ZAVATTINI. — No es posible hacer teoría, porque cada film es diferente, y a cada función corresponde un tanto por ciento distinto en la creación total. Lo mejor es que el director sea guionista. Creo que los verdaderos films son una obra unitaria. Pero habría que seguir paso a paso el proceso de cada película, desde



En primer término, el brazo de Musicco, traductor, y la espalda de Ducay. En segundo término, de izquierda a derecha, Zavattini, Muñoz Suay, Lattuada, Carla del Poggio y Pineschi.



Due Soldi di speranza

que nace la idea hasta que en la *truca* se impresiona la palabra *fin*.

—*¿Trabaja usted mucho?*

ZAVATTINI.—Sí... bastante...

CARLA.—*Oh! Sempre... sempre.*

—*¿Trabaja usted mucho?*

ZAVATTINI. — Trabajo por pereza. Con la esperanza de no trabajar al día siguiente. Ultimamente, tengo en rodaje doce guiones.

—*¿Trabaja usted mucho?*

CARLA.—Sí. Pero estoy haciendo cine comercial. Comedias de teléfono blanco. Pero me encanta el cine realista. Me gustaría poder hacer de este género uno o dos films al año.

—*¿Trabaja usted mucho?*

LATTUADA. — Estoy terminando el montaje de *La loba*. Creo que va a ir al Festival de Cannes. Mi preferido es *Il capotto*. Me parece mi mejor película. La que menos me gusta, *Ana*, un film comercial que tal vez por eso es el único que van a ver ustedes estrenado aquí.

—¿Stazione termini? *Tenemos el temor de que Zavattini-De Sica hayan claudicado.*

ZAVATTINI.—Si De Sica y Zavattini hicieran siempre películas en la misma línea, no irían adelante. Con *Stazione termini* tratamos de mantener un equilibrio.

—*¿Irá usted a Estados Unidos?*

ZAVATTINI.—Me negaron el visado.

—*¿"Italia mía"?*

ZAVATTINI.—Para mí es el mejor homenaje neorrealista a Italia. Había de hacerlo De Sica, pero definitivamente no lo hará. Rosellini deseaba hacerlo, pero se presentaron dificultades de tipo *internacional*. Tampoco lo hará. Yo quiero que el proyecto salga adelante y he pensado confiarlo a un grupo de jóvenes documentalistas. Tengo gran confianza en ellos. Ya saben...

—*¿Haría una película en España?*

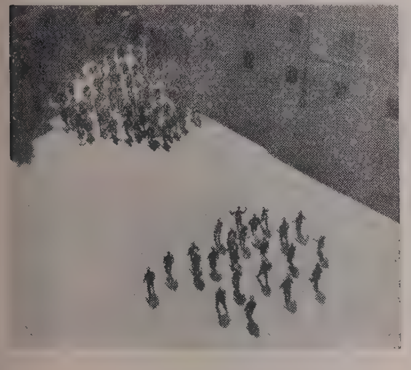
LATTUADA.—Desearía venir a España a conocerla bien; unos seis meses para hacer un buen film aquí. Si el cine español supiera descubrir España, sería sensacional. Un film realista español sería la mejor propaganda de España.

CARLA.—Pero a veces se ven mejor algunas cosas desde fuera. *Scambio di vedute...*

ZAVATTINI.—Si los italianos hicieran cine en España, lo harían con espíritu italiano. Deben hacerlo ustedes. Deben hacer su *España mía*.

Han transcurrido dos horas. Otros periodistas, que esperaban que terminase antes nuestro diálogo, perdida la paciencia, se han ido con sus cámaras y sus *flashes*. Pero la cena está servida. Sin embargo, nosotros no hemos podido dialogar ni con Zampa ni con De Sica, que ha pasado por Madrid rápida y espectacularmente, casi como el número sensacional y caro *espectáculo mas grande del mundo*. Lattuada todavía nos deja escrita esta bella frase: *Con l'augurio, dopo questo primo incontro, di lavorare insieme per un cinema spagnolo che riveli la vita di un grande popolo che tutti vogliamo amare.* Carla del Poggio suscribe y anota *D'accordo*! Cesare Zavattini sólo firma. Nosotros lo publicamos.

R. MUÑOZ SUAY y EDUARDO DUCAY



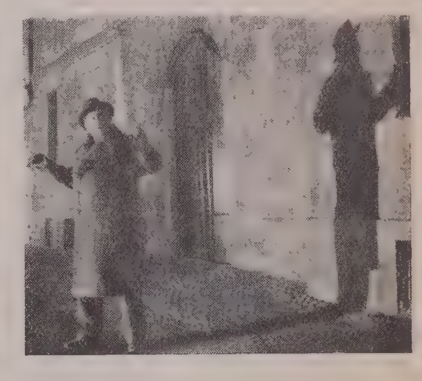
Umberto D



Il camino della speranza



Bellissima



Il cappotto

UNIDAD EN LA DIVERSIDAD DE LA SEMANA ITALIANA

Un cine bueno que seguirá siendo bueno ★ Un cine malo que seguirá siendo malo

Hace año y pico el cine italiano llegó hasta Madrid con un conjunto de films. Aquella semana 1951 vino a confirmarnos casi de modo exhaustivo la importancia y hondad actuales del cine de Italia. No tuvo ninguna influencia sobre el cine español, pero muchos espectadores, tras contemplar las obras de De Sica, Antonioni, Castellani, etc., pudieron esgrimir nuevos argumentos para combatir con eficacia lo que se hace por acá. Y eso ya fué beneficioso. Esta segunda semana *creo que tiene más importancia para nosotros que la primera. Es el segundo toque de atención que el mejor cine europeo hace sonar para España. En el tercero irá la vencida. Ya veremos.*

Los films proyectados este año presentan una variedad de temas, maneras, *intenciones. Pero coinciden casi todos en esa unidad de inteligencia y coraje que es en esencia el espinazo del cine italiano. Por falta de espacio sólo haremos constar hoy nuestra rápida impresión. En artículos próximos dedicaremos a muchos de los films proyectados la atención y el detenimiento precisos.*

DUE SOLDI DI SPERANZA. (Guión de Castellani y T. de Filippo.) Film asombroso. Debe hablarse de estilo Castellani, original; no se parece a otro, excepto a Castellani. Aquí falla la teoría de la preponderancia del guión. Película aparentemente improvisada (C. rodó 100.000 metros de negativo, estuvo un año trabajando en el guión y los diálogos y otro año montando). No debe olvidarse la ideología expuesta (desmovilización, paro, prejuicios). Reconocemos a España y le deseamos un cine igual. ¿Puede hablarse de una técnica puntillista? En esta película no hay ni dos céntimos de retórica.

PROCESSO ALLA CITA. (Guión de Cecchi, D'Amico, Giannini, Fabbri, Vasile, Zampa.) Tal vez lo más importante es la demostración de que Zampa es, profesionalmente, director de cine. Gran oficio. La dirección, la ambientación, los personajes, el clima, estupendamente conseguidos. Creemos, sin embargo, que el problema de una sociedad delincuente (Nápoles en 1906) no está expuesto cinematográficamente, sino al través de lo que nos dicen los diálogos. Simbolizar en una persona (el juez) toda una conducta es peligroso. Película bien hecha, pero no original.

IL CAMMINO DELLA SPERANZA. (Guión de Germi, Fellini y Pinelli.) Es el film más comercial de la semana. *Y, sin embargo, el más contundente de intención. La realización es perfecta, y nos parece la mejor de Germi. Le sobra, a juicio nuestro, una excesiva preocupación formal. Un* demasiado hecho *todo. El final es una estafa. El verismo de todo el film desaparece en su final feliz. Película importante. De las que debe molestar a algunos hombres de gobierno.*

PAISA. (Fellini, Rossellini y Limenanti.) Para nosotros, el film más sugestivo de toda la semana. Es increíble hasta dónde llegó el verismo documentalista de Rossellini (1946). Supera al cine-ojo de Dziga-Vertov. Lo que se ve en la película, creado todo para el espectador, adquiere una verdad documental nunca vista. Nanook de Flanerthy, al lado de Paisá, es un documental estudiadísimo y poco improvisado. Y las cuatro historias que conocemos de la película de Rossellini nos interesan más que las sofisticadas diariamente en muchos platós universales.

UMBERTO D. (Guión de Zavattini.) Es preciso analizar más extensamente esta obra de De Sica. Para René Clair es una obra maestra. Para Chaplin, un film perfecto. Vayan por delante estos juicios de los maestros. Para nosotros es el film más audaz, el más acabado, de lo que Zavattini ha dado en llamar neorrealismo. Pero ahí está el peligro. El minimizar las cosas, las vidas, el contarnos el proceso de unas anginas, el narrar casi a lo Joyce, ¿no es poner en peligro la esencia misma del cinema? De Sica nos habló, antes de ver su film, de que habían intentado una obra

(Continúa en la pág. siguiente)

ABECEDARIO DE "INDICE"

A de AMOR. Amor al cine: condición primera para todo profesional cualquiera que sea su rango o su especialidad. Aquí, en nuestro cine, esto es aún más necesario. Hace falta una vocación insobornable para resistir la indiferencia o la hostilidad de la *intelligentsia* nacional, que todavía ignora el fenómeno del cine o, estúpidamente, lo desprecia. Hace falta una intransigencia absoluta para resistir el camino fácil y mortal que señalan al cine español los amos de esta industria anémica. Hace falta amar al cine para poder obtener algo hermoso alguna vez.

B de BIBLIA. Ahora Sansón y Dalila. Después, David y Bethsabé. Luego, historia de Esther. Y siempre Cecil B. (Biblia) de Mille.

C de CRITICA. Crítica no quiere decir reseña, no quiere decir gacetilla, no quiere decir mentira lisonjera, no quiere decir protección de intereses particulares, no quiere decir benevolencia falsa. No quiere decir nada de lo que actualmente dice.

D de DOCUMENTAL. El No-Do, que nos monopoliza los noticiarios—casi únicamente soportables por la inclusión de reportajes extranjeros—, ha podido, puede todavía, crear esa escuela de documentales que tanta falta nos hace. Pero para ello no es suficiente ese equipo de operadores y cortadores que realiza también documentales de tipo comercial en competencia con las casas privadas. ¿Puede el No-Do estudiar la labor de los documentales ingleses o intentar crear alguno aquí algo parecido?

E de ESTUDIAR. Estudiar cine; eso sería bueno. Enterarse de lo que se escribe por ahí fuera, que se escribe bastante. ¿Cuántos libros se han publicado en España en 1952 sobre cine?

F de FOLKLORE. En el sentido dado por nuestros productores, folklore es Andalucía destilada—en cinefotocolor, si es posible—a través de Quintero, León y Quiroga. El folkolre, así entendido, es ya un elemento sustancial en nuestras películas. Hasta las más honestas necesitan pagar su derecho de peaje al folklore, insertando—eso es comercial, se asegura—hermosas canciones.

G de GUION. Algunos trabajos notables de este año. El mejor costruído, *El crepúsculo de los dioses* de Bracket, Wilder y James Agge. El más notable, *Justicia cumplida* de Spaak y Cayatte. El más personal, *El caso 880* de Riskin. Los mejores diálogos en *Eva al desnudo* de Mankiewicz. *El mejor humor,* en *Oro en barras* de T. E. B. Clarke. El más poético, *Milagro en Milán* de Zavattini et al. Finura y agudeza, en el comentario y diálogo de Henri Jeanson para *Fanfán el invencible*. Una intención extraordinaria, *Mañana será tarde* de Moguy.

H de HUSTON. Una nota regular para *La reina de Africa*, a pesar de estar concienzudamente dirigida y a pesar de la actuación espléndida de la Hepburn y Bogart. Una nota regular, porque nuestra admiración por John Huston nos le recomienda con mucho interés. Crédito ampliado. Esperemos. *The Red Badge of Courage* y *Moulin Rouge*.

I de INSTITUTO de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Su creación fué una espléndida idea, fervorosamente acogida por muchos, calurosamente combatida por bastantes, sistemáticamente invalidada por la labor de unos pocos. Ahora, tras ese nombre demasiado ambicioso, se oculta una existencia lánguida, un vacío estéril, una actividad mínima y confusa. Algo va mal, algo no funciona. Una meticulosa autopsia de ese joven cadáver es necesario. Nuestra máxima apuesta por el Instituto, pero...

J de JEREMIAS. Al menos como purga, conviene que alguien se lamente en medio de este optimismo chauvinista del raquitismo de nuestro cine. Gritar, para hacerse oír a través de las castañuelas, de las arias de zarzuela, las marchas militares, la música de órgano. Para hacerse oír a través de toda esa gente que se mueve haciendo mucho ruido, creyéndose felices.

K de KAZAN, Elia. Su talento para construir una atmósfera, componer unas figuras, manejar unos intérpretes, contar una historia del mejor modo con las más bellas y cuidadas imágenes, está reconocido ya desde *Lazos humanos*. Ahora, los mejores aplausos por su trabajo en *¡Viva Zapata!*

de LIBERTAD. Un oscuro laberinto, sí, responsable del infantilismo de nue tro cine, de la ñoñería (ver Ñ)—blanco merengue y rosa—(nuestros temas, de la esterilización de nuestros guiones, de la inhibición de nuestr guionistas. Que el laberinto especifique lo prohibido, que codifique los límites de maligno, que establezca las cotas mínimas de lo que no se puede hacer. Que el lab rinto sea destruído.

M de MANKIEWICZ, Joseph L., que con *Eva al desnudo* ha conseguido una e traordinaria comedia de caracteres, con personajes admira blemente construídos. Una historia sobre gente de teatro hecha con extraordinari agudeza y causticidad. Un entretenimiento inteligente para adultos.

N de NORMAS. Las Normas 1952 obligan a asegurar la distribución de la pe lícula antes del rodaje. Ahora bien, el número de empresa distribuidoras no productoras, con solvencia, se cuentan con los dedos de una ma no. De una mano de cuatro dedos. La distribuidora da su dinero, sí, pero señala s gustos. La pequeña producción independiente, que antes, en algún caso, podía fa bricar algo de calidad y pureza, desaparece automáticamente.

Ñ de ÑOÑO. Califactivo muy adecuado para nuestro cine, para las películas d nuestro cine, para las historias de nuestras películas, para los per sonajes de nuestras historias. Y también para nuestros actores, músicos, fotógrafo y directores. En resumen, para toda la industria nacional del cine. Ese limbo dond flotamos todos como ángeles. Una cabeza, dos alitas. Y nada más. Sin cuerpo. Casi sin sangre. Desde luego, sin verdadero corazón.

O de ORSON. (*Otelo*), Welles. «Su valor—como todo en él—, imaginación, egoís mo, generosidad, impaciencia, voluntad, resistencia, sensibilidad rudeza y visión, están fabulosamente fuera de toda proporción.» Esto escribe Mi chael Mac Liammoir, el Yago en el *Otelo* de Welles, en el libro: *Put Money in th Purse. A Diary of the film of Othello.* Para todos, ese *film* era un proyecto ta embarrancado en problemas de tiempo, distancias y dinero que sólo alguien co voluntad e ingenuidad extraordinarias podía poner a flote. Heterodoxo, imperfecto informe, desproporcionado, ese *Otelo* es siempre un *film* extraordinario, fuera de se rie. Un *film* de una gran, extraña belleza. Un *film* de uno de los más prodigiosos, raros y dotados, entre los *hacedores* de cine, hoy por hoy.

P de PELICULAS. Películas que nunca vemos. Frente a la masa arrolladora y letal que nuestros distribuidores y exhibidores nos ofrecen, las mejores producciones no llegan jamás a nuestras pantallas.

¿Dónde están—entre otras—*Casque d'Or, La Ronde, Dieu a besoin des hommes, Journal d'un Curé de campagne, Rasho Mon, Los olvidados, Cronaca d'un amore, Due soldi di speranza, Roma, ore 11, A street car named desire, Fröken Julie, Jeux Interdits...*? P, también, de ¿por qué?

Q de QUIMERA. En buena teoría económica es pura quimera creer que la última peseta del espectador español de cine vaya destinada a ver una película nacional, si tiene enfrente una película americana. Para producciones de cierto relieve el esquema de los valores en competencia sería el siguiente:

Coste	2.000.000 dólares	2.000.000 pesetas.
Hablada	En español	En español.
Tema	Para adultos	Para niños.

R de REFLEXION. Del mismo modo que ese diálogo conmovedor entre Clair 1923 y Clair 1950 en *Reflexion Faîte* por René Clair, creo que sería terriblemente aleccionador una reflexión dialogada y brutalmente sincera entre el Cine Español 1923 y el Cine Español 1953. La distancia avanzada es tan pequeña que el eco no llegaría a formarse. Y oiríamos las mismas cosas, veríamos las mismas cosas, viejas ya de treinta años.

S de SICA. Vittorio, por la verdad sincera y despiadada de *El limpiabotas*. Por el encanto de su *Milagro en Milán,* en donde se revela como descendiente directo del mejor Chaplin, del mejor Clair, del mejor Pukovkin.

T de TALENTO. La cosecha de talento nuevo, aquí, en nuestro cine y en 1952 no ha sido nada copiosa. Señalamos sólo a César Fernández Ardavín, que dirigió muy bien, con seguridad, soltura y sabiduría un guión flojo, convencional y vivocartagena.

U de ULTIMATUM. Ultimatum a la industria nacional del cine, a todos y a cada uno de los profesionales de ella. Es necesario hacer un balance verdadero y exacto, un examen de conciencia a fondo, una revisión meticulosa de lo que se ha hecho, de lo que se está haciendo. Un reconocimiento general y minucioso de este decrépito y durante tanto tiempo agonizante enfermo crónico.

V de VENECIA. Y también Cannes, Edimburgo, Punta del Este, Knok-le-Zoute. ¿Es necesario que en cualquiera de estos festivales cinematográficos el valor de nuestra aportación se mida sólo por la calidad de las paellas o el temperamento de nuestras morenas?

X de X. Incógnita. Horizonte muy negro e impenetrable para nuestro cine. Desconocimiento. Descontento. Desconfianza.

Y de YUGO. El doblaje.

Z de ZINNEMANN. Fred, cuyo película *Teresa* ha pasado desapercibida por la crítica. Una historia interesante y sugestiva, aunque mal terminada, pero contada de un modo fresco y vigoroso. Con una creación de ambiente extraordinario, una apretada belleza formal y un manejo superior de los intérpretes. Atención, pues, a Fred Zinnemann.

J. A. BARDEM.

(Viene de la página anterior)

que fuera la exposición de la falta de solidaridad y convivencia humana. Pero eso se les ha escapado por entre las sábanas vulgares del hombrecillo protagonista. La realización es un prodigio. La escena del despertar de la criadita quedará en la Gran Antología Cinematográfica. Pero la película nos parece poco valiente a los que por el arranque creímos ser espectadores de la gran sátira precisa.

BELLISIMA. (Guión de Zavattini, D'Amico, Rosi y Visconti.) Esta película de Visconti adquiere en muchos momentos una belleza impresionante. Sainete doloroso de unas vidas, padece de un defecto acusado: el excesivo divismo *de la excepcional Magnani. Escenas como la de la orilla del río y la del anochecer cerca del circo, están conseguidas con corazón y cabeza. Buen film.*

GLI UOMINI NON GUARDANO IL CIELO. (Guión de De Mori y Bacchion.) Esta película de Scarpelli es intolerable. Digna de ser firmada por algún escayolista de los que sufrimos en España. No apta para ningún público que ame al cine.

OSSESSIONE. (Basado en Cain. Guión de Alicata, Pietrangeli, Puccini, De Santis y Visconti.) Debemos hablar de este film de Visconti en algún número próximo. Realizado en 1942, por el que trabajó como ayudante de Renoir, fué una especie de caballo de Troya, *que el cine realista y negro francés introdujo con fortuna en el campo del cine mussoliniano. Zavattini nos ha dicho hace unos días que en aquella época italiana los creadores tuvieron que sugerir en vez de concretar; tuvieron que sortear obstáculos y ser esencialmente inteligentes para no despertar sospechas. La película de V. salvó todos los impedimentos y pasó a ser el primer testimonio de un cine que iba a crecer con la liberación. El film, narrado con morosidad y cuidado por necesidad de la peripecia, sigue siendo una gran realización.*

IL CAPPOTTO. (Basado en Gogol. Guión de Zavattini, Lattuada, Prosperi, Corsi, Malerba, Sinisgalli.) Fué la película más aplaudida de la semana. *Lattuada ocupa en Italia un lugar aparte entre los nuevos. Su formación científica y cinematográfica (arquitecto y fundador de la mejor cinemateca italiana), imprime a sus films un estilo y montaje propios. Tal vez fríos, pero inteligentísimos y siempre eficaces. El lirismo desbordante—dulce y amargo—de cualquier buen film italiano está en Lattuada racionado, calculado. La emoción está frenada, pero la ironía y la sátira se precisan más. Esa inteligencia recorre desde la realización al montaje, pasando por la estupenda adaptación de un cuento ruso en un paisaje casi irreal italiano. Chaplin aparece de la mano de Rascel, buen cómico. Y Lattuada, no conocido en España, nos sirve un film donde la sátira de René Clair se hace menos maravillosa. Y nos convence.*

Junto a estas películas, en sesiones más de cara a los distribuidores, se proyectaron otras de menor valía artística. Aunque es bueno anotar la proyección de 5 poveri in automobile *de Mattoli, según el guión de Zavattini, que fué el primero que escribió y último realizado. Entre los documentales exhibidos, cerca de treinta, vimos obras importantes, que deberán ser estudiadas en otros artículos. Y todos ellos nos dieron una enseñanza: el cine italiano es bueno hoy y seguirá siéndolo mañana, gracias, entre otras cosas, a esa cantera de jóvenes que afilan sus armas con los documentales. En España el cine es malo y seguirá siéndolo, entre otras cosas, por esa falta de equipos jóvenes y documentalistas.*

R. MUÑOZ SUAY

Tres enamoradas (*Le ragazze di Piazza di Spagna*), proyectada, con gran éxito, en un cine comercial, fuera de la *semana*, y simultáneamente a su celebración.



LIBROS Y REVISTAS DE CINE

LE CINEMA FRANÇAISE.

Este interesante folleto, ilustrado, editado por *Unifrance film* es un modelo de resumen, para el extranjero, de la historia del cine francés. Inserta una buena bibliografía y unos breves capítulos, escritos por Sadoul, M. Bessy, R. Jeanne, Charensol, Roger Régent y R. M. Arlaud, es decir por los mejores especialistas, donde se repasa las épocas históricas del cine francés desde su nacimiento, en 1895, hasta nuestros días, 1952. Unas listas con los films más importantes y sus realizadores, acompañan cada capítulo.

DOS PUBLICACIONES EJEMPLARES.

Deseamos destacar aquí, no sólo por sus valores intrínsecos y respectivos, sino por lo que tienen de eficaces para el desarrollo de sus industrias cinematográficas en el extranjero, las publicaciones editadas por los organismos italiano y francés, UNITALIA FILM y UNIFRANCE FILM. La primera, con edición en castellano, es realmente una revista de información interesante en verdad. Magníficamente editada, sus páginas están dedicadas al cinema italiano y algunos de sus números, monográficos, adquieren verdadera utilidad para la documentación precisa. En los ocho números ya aparecidos, encontramos información completa sobre todas las realizaciones italianas. En el último recibido destaca la información relativa a Venecia y las páginas dedicadas a la presentación de los principales actores.

* * *

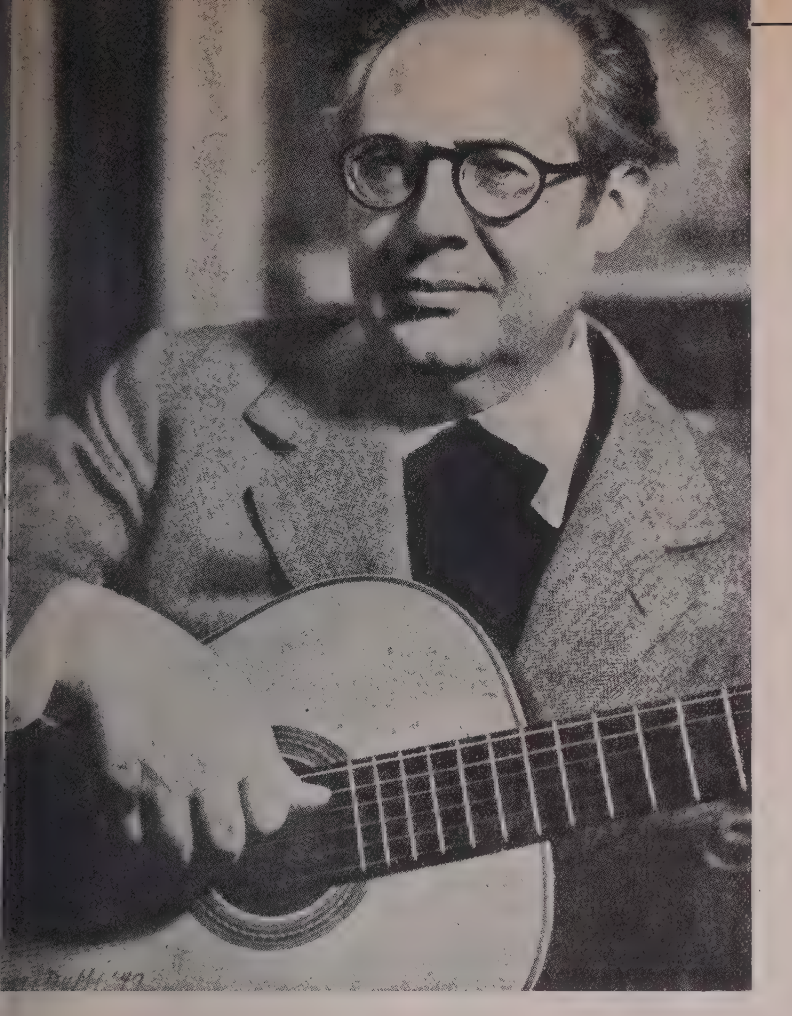
Por su parte, Francia, con su boletín mensual, nos informa con frecuencia de toda la actividad cinematográfica. En el último número, el 22 (enero) se insertan unas notas de Van Parys sobre el compositor de música en el cine, la biografía habitual de un realizador, esta vez la de Yves Ciampi, y la información sobre lo que se rueda actualmente en Francia y sus films ya realizados.

FE DE ERRATAS

En la página primera del encarte (en color) de LIBROS, el título del libro de Max Aub está equivocado. En lugar de "La *poesía* española...", debe decir: "La *prosa* española...

También por error hemos dejado de consignar en la página 16, sección de ARTE, a quién corresponde el cuadro que se reproduce en "Las exposiciones". Su autor es Guinovart. Y en la pág. 9, la foto sin pie es de Dámaso Alonso.

Igualmente, en el artículo "Neorrealismo en el Palace" (pág. 21) el director Lattuada dice que el pasado año se realizaron en Italia *cuarenta* films. Debe decir *cientocuarenta*.



Andrés Segovia

PROGRAMAS MUSICALES

CICLOS

Biografía del piano, por Tomás Andrade de Silva. Intérpretes: los mejores pianistas españoles. LUNES.
Historia de la sonata, por Cristóbal Halffter. Intérpretes: solistas españoles y extranjeros. MIERCOLES.
La música en los Estados Unidos, por Enrique Franco. Intérpretes: Carmen Pérez Durías, Gonzalo Soriano, Cuarteto Clásico y Orquesta de Radio Nacional. JUEVES.
Medio siglo de música española, por Federico Sopeña. Intérpretes: solistas, Cuarteto de Madrigalistas, Coro, Cuarteto Clásico y Orquesta de Radio Nacional. JUEVES.
La música de cámara, por Joaquín Rodrigo. Intérpretes: Cuarteto de Radio Nacional. VIERNES.
Historia y estética de la música popular afroamericana, por Julio Diamante y Jesús Franco. VIERNES.
Recitales de órgano por los primeros organistas españoles. Comentarios de Antonio Ramírez Angel. SABADOS.
Cancionero español, por Juanita Espinós Orlando. Intérpretes: Cuarteto de Madrigalistas de Radio Nacional. DOMINGOS.
Conciertos sinfónicos por la Orquesta de Radio Nacional. Directores: Ataúlfo Argenta y Edmunt Appia.
Discografía, por Alfonso Muñoz Rocatallada.

ACTUACIONES ESPECIALES

Nicanor Zabaleta. Con la Orquesta de Radio Nacional. *Conciertos,* de Damasque y Taillefaiere. Director: Odón Alonso.
Alicia de Larrocha. Con la Orquesta de Radio Nacional. *Concierto heroico,* de Rodrigo. Director: A. Argenta.
Agrupación de Cámara de Instrumentos de Viento. Cada quince días.
Violinistas: Ida Händel y Michel Shcwalde.
Rosa María Kucharski con la Orquesta de Radio Nacional. *Concierto,* de Liszt.
Pianistas: Weisemberg, Kempff, Borowsky y Prochorowa.
Trompa: Dominico Cerarossi.
Cantantes: Consuelo Rubio, Carmen Pérez Durías, Tony Rosado, Marimí del Pozo, Pilar Lorengar, Ana María Olaria, Manuel Ausensi, Enrique de la Vara, Joaquín Deus, Blanca María Seoane, Francisco Navarro, Inés Rivadeneira.
Agrupaciones de cámara: Agrupación Nacional, Cuarteto Clásico de Radio Nacional, Trío Pasquier, Cuarteto de Murcia, Trío Aroca-Palau-Vivó.
Festivales musicales de Radio Maroc. (Transmisión diferida.)

GRABACIONES ESPECIALES COMENTADAS

Wozzeck, de Alban Berg. Opera completa. Texto traducido por Victoria Chami. Comentarios de Joaquín Rodrigo.
Así hablaba Zarathustra, de Strauss. Comentarios de Luis Rodríguez.
Zaide, singspiel de Mozart.
Glecha, de Ricardo Strauss.

PROGRAMAS LITERARIOS PROXIMOS

Charlas americanas, **por Camilo José Cela.**
Españoles fuera de España (Séneca, Marcial, Raimundo Lulio, Servet, Vives y Orfila), **por Rafael Pérez Delgado.**
Novela y novelistas norteamericanos contemporáneos, **por Francisco Induraín.**
El teatro, el arte, la poesía y la novela, según los filósofos contemporáneos, **por Adolfo Muñoz Alonso.**
La cultura actual del pueblo ruso, **por Nicolás de Rouzsky.**

TERCER PROGRAMA

De 22,30 a 0,30 horas

En onda de 292,7 metros equivalente a 1.025 kilociclos

LA CONFERENCIA DEL DIA

Radio Nacional, a través de su Tercer Programa, se ha impuesto la tarea de recoger diariamente en cinta magnetofónica la conferencia de mayor interés, de las que se pronuncian en Madrid, para ser retransmitidas posteriormente, en su totalidad o fragmentariamente.

El temario que a continuación reseñamos ofrece una idea del desfile de personalidades que en los últimos meses ha registrado el Tercer Programa, en su sección «La conferencia del día».

BELLAS ARTES

Avanzini, Ada: *Ilustraciones artísticas y pintura musical.*
Esteve Botey, Francisco: *Ribera, pintor y grabador.*
Gaya Nuño, Juan Antonio: *Ortega Muñoz, gran pintor extremeño.*
Juan, Marcela de: *Pintura china.*
López Serrano, Matilde: *La encuadernación española.*
Ridruejo, Dionisio: *Otro Salón de los Once.*

CIENCIAS

Marañón, Gregorio: *Novo, académico y literato.*
Pemartín, José: *Condicionamiento de la ciencia moderna.*
Puig Adam, Pedro: *Torres Quevedo: El cálculo mecánico y la automática.*

CIENCIAS POLITICAS

Alonso del Real, Carlos: *Los dos manifiestos de la "Unesco" sobre la raza.*
Bilbao, Esteban: *De las teorías relativistas y su oposición a la idea del Derecho.*
Bustamante Rivero, José Luis: *La organización de la ONU.*
Cid López, Manuel: *Entidades paraestatales.*
Conde, Francisco Javier: *El problema de las élites en la sociedad contemporánea.*
Cordero Torres, José: *La Onu.*
Jordana de Pozas, Luis: *Bravo Murillo.*
Sevilla Andrés, Diego: *La Constitución inglesa y la Revolución gaditana.*
Tovar, Antonio: *Lo que a Falange debe el Estado.*

CINE, RADIO, TELEVISION

Franco, Jesús: *El futuro del cine español.*
Guadalupe, Fray José de: *El cine, instrumento de apostolado.*
Withers, Ms.: *Radio y televisión en Gran Bretaña.*

DIPLOMACIA

Churruca, Pedro de: *Economía y Diplomacia.*
Soler y Puchol, Luis: *La mujer en la Diplomacia.*

ECONOMIA

Albiñana, César: *Problemas fiscales de la sociedad anónima.*
Andrés Alvarez, Valentín: *Naturaleza, sociedad y economía.*
Arespacochaga, Juan de: *La planificación de inversiones.*
Figueroa, Emilio: *La influencia de Keynes en el pensamiento y en la cultura económica.*

FILOSOFIA

Laín Entralgo, Pedro: *Ortega y el futuro.*

GEOGRAFIA, NAUTICA Y AFRICANISMO

Alía, Manuel: *Una excursión al Hoggar.*
Caro Baroja, Julio: *Una visión etnológica del Sahara español.*
Hernández Pacheco, Francisco: *Veinticinco años de exploraciones en el Africa Occidental española.*
Morales Oliver, Luis: *Fábula y poesía en los albores del tema africano.*
Quirós Rodríguez, Rvdo. P.: *Ben Jaidum.*
Soler, Bartolomé: *Cien días en el Sahara español.*
Vernet, Juan: *Origen de la carta de navegar.*

HISPANOAMERICA

Carrión, Rebeca: *El arte del Perú precolombiano.*
Fernández Almagro, Melchor: *Toribio Medina.*

HISTORIA

García Rives, Luis: *La vida política de las dos Sicilias durante la Embajada del Duque de Rivas.*
Fraga Iribarne, Manuel: *Cinco interpretaciones de Hispanoamérica.*
López Cruz, Francisco: *Folklore musical portorriqueño.*
Lozoya, Marqués de: *Quito, ciudad de arte.*
Marañón, Gregorio: *Visión de América a través del Ecuador.*
Lasso de la Vega, Javier: *La mujer sevillana en el Siglo de Oro.*
Logendio, Ignacio María: *La conciencia de Europa.*
Olmos Canalda, Elías: *El Papa Alejandro VI.*
Pascual Aguilar, Jesús: *Catalina de Aragón.*
Sosa, Luis de: *Rusia: El pensamiento, la literatura y la revolución.*
Viñas, Aurelio: *Isabel de Castilla, alma de un renacimiento.*

MEDICINA

Arce, José: *El espíritu en Cirugía.*
Boch Marín: *Réplica al doctor Vallejo Nájera.*
Marañón, Gregorio: *La obra de Cajal en la cultura biológica de hoy.*
Martín Lagos: *Los problemas biológicos que plantea el denominado bocio coloide metastásico.*
Royo-Villanova, Ricard.: *Medicina legal política.*
Vallejo Nájera, Antonio: *Revisión del problema de la psicosis infantil.*
Villa, Julián de la: *Ramón y Cajal.*

MORAL

Aguilar, Francisco: *Moral profesional del empresario.*
Areilza, José M.ª: *Moral profesional del diplomático.*
Avelino Esteban, Andrés: *Formación y función social de la esposa.*
Azpiazu, Joaquín P., S. J.: *Moral profesional en la Banca y Bolsa.*
Begoña, Fray Mauricio de: *La moral en el cine.*
Camón Aznar, José: *Moral profesional del artista.*
Jordana de Pozas, Luis: *Moral profesional del funcionario público.*
López Ibor, Juan J.: *Moral profesional del médico.*
Lora Tamayo, Manuel: *Moral profesional del investigador.*
Luis, Francisco de: *Moral profesional del periodista.*
Luna, Antonio de: *Moral profesional del abogado.*
Plaza, Manuel de la: *Moral profesional del juez.*
Sintes Obrador, Francisco: *Moral profesional del militar.*
Todolí, José, Rvdo. P.: *Principios de moral profesional.*
Zaragüeta, Juan: *Moral profesional del educador.*

MUSICA

Sopeña, Federico: *Panorama histórico de la crítica musical madrileña.*
Starkie, Walter: *Música inglesa moderna.*

PEDAGOGIA

García Hoz, Dr.: *El trabajo en casa del escolar.*
Larios, Pedro B.: *Ante la difícil psicología de los hijos.*

POESIA

Arbó, Sebastián Juan: *De la vida y la obra de Verdaguer.*
Diego, Gerardo: *La Navidad en la poesía española.*
Maurois, André: *Víctor Hugo.*
Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía antigua española y nuevas teorías críticas.*
Riber, Mosén Lorenzo: *Verdaguer, poeta épico.*
Rof Carballo, Juan: *Rilke en Andalucía.*
Sagarra, José M.ª: *Verdaguer en la Poesía.*
Schirramann, Jefin: *La función del poeta en la sociedad hispano-india.*

RELIGION

Beguiristain, Santos: *El Padre Lombardi, heraldo pontificio de una movilización católica.*
Lombardi, Ricardo: *Un mundo mejor.*
Martínez Gil, Alejandro: *El movimiento ecumenista de nuestra hora.* (Ciclo.)
Pérez de Urbel, Fray Justo: *Orígenes del culto de Santiago en España.*

TEATRO

Caballero, José: *Plástica escénica.*
Marquerie, Alfredo: *Aspectos del teatro.*
Tamayo, José: *El teatro actual visto por un director de escena.*
Thomson, Mr.: *Teatro contemporáneo inglés.*

UNIVERSIDAD

Marías, Julián: *La Universidad americana (EE. UU.)*
Potter, Mr.: *Universidad británica.*
Rosal, Jorge: *La Universidad centroamericana.*



UNAS CARTAS INEDITAS DEL CURA MERINO A DON CARLOS

EL GUERRILLERO Y EL MILITAR

Las causas del desastre de la guerra civil y de la desdichada expedición del conde de Negri

Por JOSE LUIS CASTILLO PUCH



CREO que una de las cosas más desconcertantes de la potencia guerrera de España—aunque de esto realmente estoy *in albis* porque como movilizado podía pertenecer, a lo más, a servicios auxiliares, segundo grupo—es su enorme y permanente capacidad para cualquier concentración defensiva eficaz, y, al mismo tiempo, una hábil, repentina y casi artesana facilidad para la sorprendente dispersión táctica. En el primer caso quien responde siempre es quien actúa de un modo normal y técnico, es decir, el ejército regular, compacto, diestro en maniobras y disciplinado. En el segundo caso, quien aparece y con quien hay que contar, porque su presencia es tan inevitable como pasional, tan inconsciente como oportuna, es la facción, la partida, la guerrilla, ese tipo rudimentario, místico, fugaz, anárquico del guerrillero hispano que con un talento personalísimo de la guerra, en el que intervienen *a pari* la pasión nacional, el sentido de la independencia y el instinto estratégico del aldeano, elevado a caudillo con unos métodos puramente animales, intuitivos, de huída, captura, rapidez y cerco, produce una sensación inesperada aun en las planas técnicas del Estado Mayor.

No podemos olvidar que en la historia de nuestra nacionalidad, la antigua y la reciente, la que se defendió con honda y pedrada y la que pudo defenderse con tanques y aviones prestados, este genio ágil, individualista e impulsivo del guerrillero tiene una alta representación y hasta a veces categoría de mito.

Pensamos de momento en la guerra de la Independencia, pródiga en estos tipos espontáneos y corajudos, pero no eludimos la cita de la última guerra civil, donde, en uno y otro bando, ya dentro de las órdenes de un mando responsabilizado o actuando a capricho, por propia cuenta y riesgo, estos tipos primitivos lucharon y guardaron la ropa en acciones personalísimas valiéndose las más de las veces de simple cálculo campesino o de substituciones o enmiendas al mando nada incongruentes.

Siempre que la conciencia popular o el patriotismo lo reclaman, nuestra nación superabunda, casi hasta el peligro, en la producción de militares improvisados que se echan al campo o al monte con el cauto mirar que dió el pastoreo o con el andar sigiloso que da el claustro o el andamio.

Lo ideal sería que el militar profesional supiera aprovechar la fuerza instintiva de estos hombres que, llenos de ira de Dios o de ira del pueblo, son capaces, en un momento determinado, de salir a la caza del enemigo con la alegre pericia y frivolidad con que un gato caza ratones. Para ello se necesitaría que este energúmeno suelto, con galones pegados a la pelambrera del pecho, supiera en un instante crítico obedecer a la voz del mando. Claro que esto sería mucho pedir, pero ya la Providencia parece ser que se encarga de compensar este abuso de poder: el ejército está siempre y en su sitio, en forma, mientras el guerrillero surge de tarde en tarde con la manta, la cuchara y las abarcas que sacó de su casa. El ejército encauza *habitualmente* el espíritu guerrero de la raza, entrenando y formando una «élite» cargada de eficaces dotes de mando. El guerrillero si este peso de abolengo aristocrático, inorgánicamente, pero con furia, inconscientemente, pero con sabiduría, es un buen recurso humano para el honor nacional. (Por supuesto que hablamos del guerrillero nato, indiferenciado de partidos políticos. Una vez que el guerrillero se entorcha como cabecilla de una tribu suelta, pierde valor e interés.)

MOTIVOS DEL GUERRILLERO

En todo guerrillero existe, indudablemente, un talento especial para presentir acontecimientos dolorosos para la nación y se previene o adelanta a ellos poniendo por delante un encono justo y vengativo, una indignación apta para el castigo ejemplar. El guerrillero siempre tiene necesidad de sentirse héroe predestinado; unas veces se llamará «azote de Dios» y otras «zote del diablo». Lo que sí es cierto es que bajo toda esta capa de mesianismos o furores escatológicos, bajo el destello del brío heroico, está la mayoría de las veces encubierto el amor propio herido, una vanidad maltrecha, heridas personales que sólo pueden lavarse con sangre o resentimientos muy localizados y ambiciones desenfrenadas. Quien no fué capaz de soportar la disciplina integradora de una Academia, o simplemente los exabruptos de un cuartel, quien fué abofeteado de un sargento, quien tuvo que aguantar la humillación y el desprecio de un extranjero, está más que dispuesto para trastrocar su conflicto íntimo y la prisa de su revancha en causa y litigio nacional.

Sabemos, por ejemplo, que el soldado Jerónimo Merino fué prófugo en su mocedad, desertando del Cuartel Provincial de Burgos núm. 4. Algún día tratará de superar esta vergonzosa quiebra con una salida temeraria y peligrosa a las montañas donde el *franchute* caía limpiamente en la red como el chorlito. La gota de agua que colmaría el vaso fué, no hay que dudarlo, aquel paseo circense de carretera a que lo sometieron los invasores, sin el menor respeto a sus sotanas, haciéndole cargar ante sus feligreses con un bombo y unos platillos irrisorios.

En otros guerrilleros se darán otros motivos, pero las circunstancias varían muy poco. Si se lanzan los guerrilleros al monte a batirse es porque la geografía debe ser testigo de la liquidación de una cuenta que, propia o ajena, está esperando ser saldada. Prescindamos, por supuesto, del caso de los bandidos, esos incontrolados y salteadores que, en momentos de azar bélico truecan el contrabando de ideas o de mercancías por ráfagas de expoliación y saqueo.

Lo malo del guerrillero comienza cuando recibe nombramiento de brigadier o comandante con membrete y sello oficial. Cuando le da por hacerse papel timbrado, casaca o guerrera. Sencillamente cuando el guerrillero empieza a ponerse marcial, a crear una táctica al margen de la academia y a sentirse jerarquizado.

Al guerrillero casi siempre lo matan los galones.

PSICOLOGIA DE UN GUERRILLERO DE PELO EN PECHO

Al Cura Merino el altar no le iba nada, y en medio del Ofertorio se extasiaba pensando en los estampidos de su escopeta tras las liebres, las perdices y hasta los pobres jilgueros, porque don Gerónimo no perdonaba nada.

Especie de gato montés metido a decir misa, su vida está llena de paradojas. Desertor en su mocedad, llegó a ser general en jefe. Espíritu salvaje e indisciplinado, llegó a presumir de tener un ejército más disciplinado que nadie. Arrojado en el ataque por sorpresa, era cobardón y asustadizo en la retaguardia. Sólo hay una cosa que permanece constante: de joven aborreció el cuartel y se saltó a la torera la ley que le obligaba a prestar el servicio militar; ya mayor y convertido en caudillo, su odio al militar de casta sigue siendo cordial y furibundo.

El Cura Merino fué un guerrillero de pelo en pecho, sin duda, pero en su corazón y en sus motivos había por lo menos tanto odio, rencor y reconcomio como patriotismo o celo absolutista. Por lo menos tanto. El se echó al camino cuando le apretaron, aplicando a la guerra su método experimentado de cazador montaráz, aquella prudencia primitiva que le permitía pasarse horas enteras acechando subido en la rama de una encina. Su arte bélico era la fusión ecléctica de los métodos del cazador y la alimaña. Agazaparse y saltar, perseguir batallones sueltos como quien bate conejos, vigilar detrás de los matorrales y como un rayo sobre la presa sorprendida. En las operaciones premeditadas y calculadas tenía poco que hacer. Se reía de la estategia y de los mapas con alfileres. El necesitaba libertad de acción. improvisar sobre el terreno y encorajinarse con las dificultades. Lento y simulado, como un zorro de las parameras, pasando de robledales a encinares y confundiendo su bulto y el de sus hombres con los troncos y las matas, su guerra tenía así más emoción, era más apasionante y más acorde con su espíritu salvaje. Sus operaciones no necesitaban de la geometría, sus bandas caían sobre el enemigo como plaga de langostas.

Pero todo esto es lo externo, la es-
cenografía de su papel de guerriller
¿Cómo era Merino entre bastidores? L
cartas inéditas que damos a continuaci
nos ilustran preciosamente sobre la con
pleja fisonomía de aquella alma feroz
primitiva. Había más ambición, más s
berbia y más mala intención en este se
vático preste de lo que hubiéramos im
ginado. El odio a los militares, achaq
común a todos los guerrilleros, es en
de unas proporciones sobrecogedoras, p
que el bueno de don Gerónimo no se pa
en barras ni se muerde la lengua, m
jor dicho, la pluma, ante su señor do
Carlos para acusar al Estado Mayor
a los generales de ineptitud, y si n
descuidamos un poco, hasta de traición

En estas cartas Merino expone ant
don Carlos las causas y concausas d
desastre de aquella guerra civil, y má
concretamente de la desdichada exped
dición del Conde de Negri. Sus tiros v
certeros y envenenados, no sólo contra
Conde o Balmaseda, sino más aún con
tra la casta militar en bloque. ¡«Es
Estados Mayores»!... Al mismo tiemp
nuestro guerrillero se propone muy en
fáticamente a sí mismo como el únic
Salvador de la causa de S. M. Que l
dejen a él los caballos que pide y que n
le saquen los mozos, y en breve condu
cirá triunfalmente a su señor hasta l
capital del Reino. El guerrillero que s
echó al monte para vengar su amor pro
pio herido se va perfilando en ambicios
caudillo, en intrigante sin escrúpulos
Nos le imaginamos agazapado en s
cueva, dictando estas cartas a la luz d
un candil, feroz su rostro de cejas tiran
tes y encrespadas.

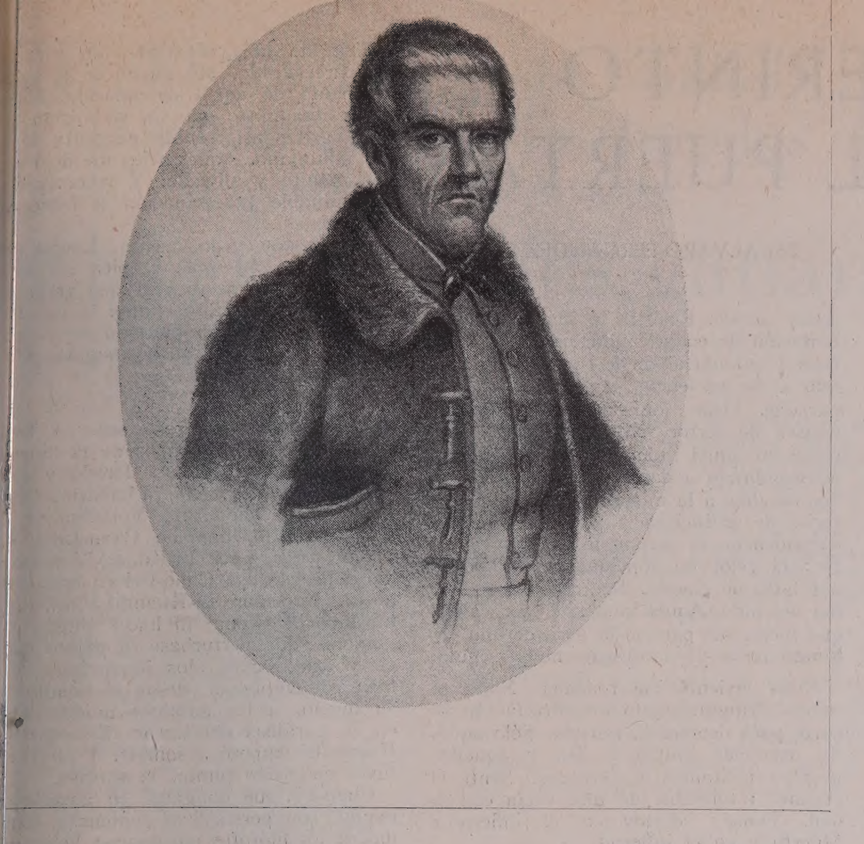
La expedición del Conde de Negri fu
un desastre digno de película trágica
No nos extrañaría nada saber que do
Gerónimo había rezado para que fracasa
se. Posiblemente también el Cura se lle
vó la caballería cuando más falta le ha
cía al Conde. El Ejército, y sobre tod
estos jefes aristócratas, merecían todo s
desprecio. No había en ellos más que va
nidad y orgullo. El Cura Merino debi
dictar estas cartas lleno de excitación
quizás ahora, fracasado el Estado Ma
yor, deshecho el cuerpo expedicionario
S. M. volvería a él los ojos y le harí
General en jefe de todas sus fuerzas par
poner definitivamente fin a la guerra.

En cuanto al lenguaje de las cartas
es tan tajante como pintoresco: «toma
el pendingue», «*le afusilaremos*», son ex
presiones que nos remontan al pasto
agreste; «díscolo e incorregible» nos re
cuerdan al eclesiástico. Junto a la blan
dura del capellán, la ferocidad del gue
rrillero y la tosca adulación y el servilis
mo del aldeano.

«Señor. = Parece que los planes adopta
dos no permitieron que se me facilitase
más fuerzas que dos Escuadrones, si e
que pueden llamarse Escuadrones poc
más de 150 malos caballos; yo se lo hu
biera hecho presente a V. M., pero tam
poco los planes me permitieron esta sa
tisfacción y la de despedirme de Vuestr
Majestad, pues sin saber nada desd
Amurrio, me hicieron *tomar el pendin*
***gue*. En fin, ya me tiene V. M. (com**
dicen los Cristianos) en mis guaridas fa
voritas. Pero, Señor, qué quiere Vues
tra Majestad que hagamos en este Paí
desolado por amigos y enemigos. Co
alguna infantería algo podríamos hacer
El Sr. Gefe del E. M. G. me dió buena
palabras; bueno será que V. M. se la
recuerde. Me dijo que me auxiliaría co
alguna infantería. En esas Provincias ha
todavía castellanos para formar dos Ba
tallones, o a lo menos uno Bueno. Qu
me los envían cuanto antes con alguno
fusiles y municiones y algunos oficiales
y que venga Arroyo con ellos que e
hombre de bien, Castellano viejo y que
rido de todos los leaes defensores d
V. M., y que es lástima le tengan ata
das las manos para trabajar en la oca
sión más crítica y necesaria; bien pue
den seguir la causa y si es criminal
V. M. lo manda aquí le *afusilaremos*
El mismo Arroyo de acuerdo con el Co
mandante de Losa y Tobalena D. Anto
nio Gonzales del Yerro y el portador
que lo entiende, le proporcionarán e
paso dándome aviso con anticipación. As
podremos adelantar bastante. Yo estoy sa
cando mozos, pero me encuentro falto d
armas. No puedo quitárselas al enemigo
porque con solo la caballería ya v
V. M. que no puedo batir a los enemi

Guerra Carlista: Derrota del cabecilla Gómez por el General Narvaez en el Monte de Maja-aceite (5-11-1836)





os que me presentan de ambas armas. Cl día pasado en Mencerreyes si hubiera enido cien infantes me hago con 900 usiles y 100 caballos. Al Señor Conde de Negri le he pedido más que por Dios que ne dejara aunque no fuera más que dos compañías a calidad de reintegro pero ha sido tan tacaño que por último le oedí solo un Gefe de infantería para ponerle al frente de la gente que estoy sacando y ni aún ésto me concedió, dejanlo Balmaseda para recoger los enfermos, dispersos y estraviados; ya ve V. M. que alivio... Para éso me va sacando los mozos de los puntos por donde pasa. Hemos enido nuestras contestaciones. Adjuntas acompado a V. M. las copias para que lo vea todo, pues yo estoy satisfecho con esto. Algunos aduladores querían persualir al Conde de que aquí le reclutaríanos Gente. Todo ésto en sí no vale nada vale mucho. Yo no guardo rencor con nadie, y menos mediando el interés de la causa de V. M., ni entiendo de otras retóricas. En fin, trabajo con la lealtad que V. M. sabe y si me ayudan con lo que pido, que no parecerá a V. M. mucho, y me dejan la elección de personas, puede que no sea el último en tirar del carro triunfal que ha de conducir a V. M. a Madrid al Trono de sus Mayores donde quiere ver a V. M. este su humilde Capellán que pide a Dios conserve V. M. con perfecta salid.= Aranzo de Miel, 6 de Abril de 1838.= Señor.= A. L. R. P. D. V. M.= Gerónimo Merino.

Señor.= Quisiera se borrasen de mi memoria los últimos desgraciados acontecimientos acaecidos al Cuerpo Expediciomario a las órdenese del Conde de Negri: mi corazón está traspasado de dolor aumentándose por la triste necesidad lad que me obliga a afligir al sensible paternal de V. M. No quiero detallar as particularidades de esta fatal catástroe: los nueve brillantes batallones de Castilla dejaron de existir. La perversidad de los hombres y la debilidad del Gefe han privado a V. M. de tantos y an predilectos defensores suyos y de su usta causa. Los sujetos que el Conde ha enido a su lado; los que le han dirigido en sus operaciones han conducido su Ejército al precipicio. Él se ha dejado educir por hombres intrigantes, ambiciosos y absolutamente nulos. ¡Ah, Señor! Estos Estados Mayores, esta moderna invención hija de la vanidad y del orgullo es la que ha perdido al Conde, renovando ejemplos de que ya no debo hablar. Ahora conocerá V. M. si es fundada mi oposición a semejante institución. Me llaman fanático los señores militares lustrados, pero con mi fanatismo pienso continuar sirviendo a V. M. No quiero a mi lado gente inútil que revele mis disposiciones, que critique los planes, si no bien, al menos lealmente combinalos; que abrume a los pueblos; que introduzca la animosidad en los ejércitos que siembre la cizaña y la discordia con continuadas intrigas, único para que sirven los Estados Mayores en el pie en que se hallan montados.

No han bastado, Señor, las últimas ocurrencias para contener las que promueven las personas que se han apoderado del ánimo del Conde: quieren concluir su obra; se han propuesto poner obstáculos a mi sincero deseo de trabajar por la causa sagrada de Dios y de V. M.

Apenas se refugió el Conde a esta Sierra, rodeado de semejantes seres, con las miserables reliquias del Cuerpo Expedicionario, me manifestó deseaba tener una entrevista conmigo; fui al punto que me designó, le dije mi franco y leal modo de pensar; le puse delante de los ojos la imposibilidad en que se había constituída ya, y no serle dado hacer nada bueno ni provechoso a V. M.; le indiqué se retirase a las provincias con toda la comitiva que ha ocasionado su desgracia, únicos que se han salvado, porque esta clase de hombres adquiere su salvación con la ruina de innumerables víctimas; que me dejasen obrar libremente entregándome las tres compañías que dejó a Balmaseda y los cortos restos de los Escuadrones de Arrospide y Carrión, con lo que y las fuerzas que ya he levantado y las que V. M. se ha servido confiarme pudiera arribar a restablecer la pérdida.

Quedó, al parecer, convencido; mas apenas me separaron de él los deberes de mi obligación, volvieron a echársele encima los intrigantes. Se había conformado en poner a mi disposición las tres compañías a las órdenes de Balmaseda, con las cuales y la fuerza de que puedo disponer tenía intentado atacar la columnilla enemiga de Aranda, que orgullosa con la derrota de Negri, salió a estorbar las obras del Fuerte que con la denominación de San Carlos se estaba construyendo en punto conveniente para fijar los talleres y demás establecimientos indispensables. Estuvieron gran parte de la noche formadas mis tropas aguardando en vano el auxilio de aquellas compañías. Le oficié para que activase su movimiento: V. M. verá por la copia de su comunicación el modo de cumplir sus promesas. Los enemigos destruyeron las obras de la fortificación, el Conde se ha ausentado y ha dejado a Balmaseda sin otra idea que la de oponerse a mis progresos.

Señor: se hace indispensable que Vuestra Majestad separe de aquí a este hombre bien conocido por su contumaz insubordinación y demás propiedades. En el corto tiempo de su permanencia en esta Sierra, facultado por el Conde, lejos de auxiliarme, ha buscado pretextos para burlar mis órdenes y hacer de las suyas. Faltando a las que le tenía comunicadas, sin anuencia ni autorización mía, invadió el pueblo de Villoslada, donde sus soldados cometieron excesos y desórdenes, trayéndose varios rehenes, por cuyo rescate pide crecidas sumas de dinero, habiéndose negado a ponerlos a mi disposición para juzgarlos. Esto no es hacer la causa de V. M.: es descontentar al país; dar justos motivos de que nos apelliden ladrones y vándalos; y crear enemigos en época en que debemos procurar amigos. Interesa, Señor, que separe de aquí a este genio *díscolo e incorregible*, si he de conseguir el punto de mis desvelos. Ya he tomado un batallón que tiene fuerza para dos; voy armándolo y equipándolo, y si tienen el resultado que apetezco las disposiciones que tengo dadas, me atrevo a esperar el reparo de las últimas desgracias. Ayúdeme V. M. con su Regia Autoridad, y pues que me ha creído digno del mando de Castilla, que no haya en ella quien se oponga a mi ardiente deseo de contribuir al triunfo de V. M., y de todos modos me atrevo a responder que no daré tan mala cuenta de los que se me confíen.

No se aflija su Real ánimo: aún tiene pechos leales que se opongan a sus enemigos; estos solo fundan su esperanza y su apoyo en los intrigantes; que no quede uno de ellos y el triunfo es seguro.

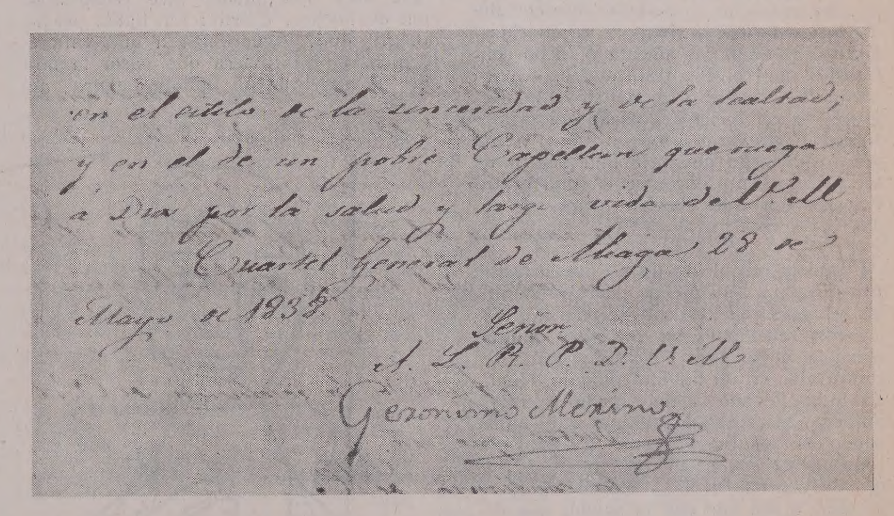
Dios Nuestro Señor conserve la interesante vida y salud de V. M. como de corazón se lo pido.= Cuartel General de Casargos.= 1.º de Mayo de 1838.= Señor, A. L. R. P. D. V. M.= Gerónimo Merino.»

Decididamente, Merino se ha propuesto hundir a los militares en el ánimo de su Rey. ¿Qué pensaría don Carlos cuando recibía estas epístolas? Al famoso guerrillero no le duelen prendas, al parecer, y está dispuesto a llevar hasta el final sus propósitos de desautorizar a las tropas. En otra parte pide que S. M. dé orden de que se pongan bajo su obediencia todos los restos del Cuerpo Expedicionario. Resulta paradójico verle defender la disciplina con tanto calor. Cansado quizás de vida montaraz y del salto de mata, aspira al mando supremo y se siente organizador de grandes masas de tropas. ¿Es el Merino de las emboscadas el que habla de los funestos resultados que tendrán «todos los cuerpos que obren aisladamente y sin apoyo»? He aquí otra preciosa carta:

«Señor.= Después de mi última comunicación a V. M. desde Casarejos en que le manifestaba el estado de las cosas por efecto de la desgraciada ocurrencia del Cuerpo espedicionario a las órdenes del Conde Negri, y las medidas que indispensablemente deberían tomarse para reparar lo perdido, y poder conseguir yo los adelantos que me prometo en la siempre fiel Castilla; recibí aviso de Cabrera que la Brigada Castellana emprendía su marcha para incorporarseme, por lo que me decidí a proteger esta operación, partiendo con mi nueva División compuesta de dos Batallones y tres Esquadrones en dirección a Aragón por la Provincia de Soria. En la Villa de Alsoron me llegó un confidente del Gefe de la Brigada con el que desde Cañete me daba parte de hallarse preparado a emprender su marcha el 1.º del actual; y según la dirección que indicaba, y las noticias que me dió el confidente práctico en los caminos, deberíamos reunirnos en las inmediaciones de Maranchón, a donde continué mi movimiento. En esta villa supe por los papeles públicos que el día 30 de Abril había sido sorprendida la Brigada en Cañete antes de su salida, por el rebelde Azpiroz, cuyo desgraciado incidente después de lo que ya me había aproximado por salvarla, cruzando parte de la Alcarria y Cuenca, me decidió a seguir hasta encontrarla a todo trance, con el doble objeto de avistarme con Cabrera, reponer la tropa y proveerla de los artículos más necesarios, sobre todo de municiones y calzado de que absolutamente carecía. El más feliz éxito correspondió a mis esperanzas; pues no solo logré incorporarme con la Brigada en el Pueblo de Arcos de Aragón, sino que sin haber sufrido el menor contratiempo tuve la grande satisfacción de ver a este benemérito defensor de V. M. D. Ramón Cabrera en la Villa de Rubielos, conferenciando largamente y poniéndonos de acuerdo sobre todo cuanto pueda conducir al mejor servicio de V. M. y progresos de nuestras operaciones; habiéndome hecho ya la división de mi mando al más distinguido y cordial recibimiento, facilitándome cuantos auxilios de todas clases le permiten las circunstancias.

Por resultas de nuestra conferencia nos trasladamos juntos hasta este punto, desde donde se van remitiendo a Cantavieja las armas inútiles que eran muchísimas para su recomposición, al tiempo mismo que se están construyendo algunos cañones de montaña y morteretes que con la posible dotación de tiros de balas y granadas nos vendrán muy al caso en Castilla. Tan pronto como se halle todo en disposición daremos la vuelta a cuyo fin me ocupo del arreglo de la División, que se compondrá de cuatro Batallones y tres Esquadrones. Ahora solo resta que V. M. se sirva mandar poner en ejecución lo que le manifestaba en mi anterior, a saber, que se pongan bajo mis órdenes los restos de los Cuerpos Expedicionarios que se han refugiado a Castilla después de las derrotas que desgraciadamente han experimentado, así como una porción de oficiales a quienes se han dado autorizaciones para hacer la guerra en el Distrito de la Comandancia General de mi cargo, y que efectivamente la están haciendo, pero es a los bolsillos y a la tranquilidad de los fieles pueblos castellanos; de manera que hay otros tantos Comandantes Generales cuantos tienen esta clase de autorizaciones; porque no solo no están a mis órdenes, sino que se niegan abiertamente a obedecer las que les comunico, hallándose establecido un cisma militar que no puede producir sino fatalísimas consecuencias; lo primero porque creyéndose cada uno independiente obra a su absoluto antojo, no guarda orden ni regla alguna para el suministro y paga de su Partida, haciendo exacciones violentas y arbitrarias, sacrificando y disgustando al País: lo segundo porque como dan toda libertad a la tropa, no puede jamás sacarse partido alguno útil de ella cuando quiere traérsela al orden: lo tercero porque promueven y sostienen la deserción de unas partidas a otras y más de los cuerpos organizados a trueque de aumentar sus gavillas, pues los soldados que llegan a saber que en aquellas cada uno hace lo que quiere, come bebe y roba, prefieren esta vida a la sujección, y estas leyes militares que yo hago observar rigurosamente; y finalmente, Señor, porque falta la unión y la dependencia, y Casa donde mandan muchos años jamás puede estar bien gobernada. Bajo estos supuestos yo no podré, aunque me mate, hacer el bien de V. M. y del triunfo de su causa sino se me separan estos obstáculos, y crea V. M. que cuando un día u otro obtengan algunas ventajas sobre el enemigo, al fin todas estas partidas se perderán, y tendrán los mismos funestos resultados que todas las de esta clase, y que todos los cuerpos que obren aisladamente y sin apoyo; pereciendo sin fruto los fieles y leales servidores de V. M.; y yo no quiero tener que responder a Dios y a V. M. de las vidas de tantas víctimas como inútilmente se sacrifican, si no se establece el orden y la disciplina; lo que no puede conseguirse de la manera que ésto está cimentado; debiendo cortarse hasta el más leve pretesto de evadir la obediencia a la autoridad que V. M. se ha dignado confiarme; pues aun así habia bastante que ofrecer a Dios para traer a raya a algunos, y obtener de ellos servicios útiles en favor del triunfo de V. M. que es lo único que apetezco.

Aguardo la resolución de V. M. por el conductor que irá y vendrá pronto, pues será de la confianza de Cabrera:


en el celo de la sinceridad y de la lealtad; y en el de un pobre Capellan que ruega a Dios por la salud y larga vida de V. M. Cuartel General de Alaga 28 de Mayo de 1838.
Señor
A. L. R. P. D. V. M.
Geronimo Merino

Reproducción fotográfica del pie de una de las cartas del cura Merino, que se publican en este artículo.

(Continúa en la pág. 27)

EL LABERINTO DE LAS MIL PUERTAS

Por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

Ignoro si fué una súbita curiosidad sentida al pasar o una necesidad luego olvidada lo que me indujo a aventurarme en aquel edificio. En general, los enormes inmuebles cuyo uso no conozco seducen en mí la infantil tentación de explorarlos. Es el caso que me encontré en un corredor, o acaso fuera más exacto llamarlo vestíbulo, a no ser porque no había en aquel lugar mueble ni cosa donde aposentar el cuerpo o la mirada, y sólo un espacio vacío y rodeado de puertas. El piso era de un material elástico y brillante, de un color verde pálido; las paredes, lisas, sin zócalos, sin adornos, y el techo rezumaba un fulgor húmedo de sus claros barnices. Lo despojado y limpio del lugar sugería la idea de los tránsitos de un sanatorio, y la ausencia de ventanas evocaba una situación entrañada en el edificio, una profunda interioridad, lejos del sol, y había en el aire un silencio demasiado hermético.

Lo primero que hice fué dirigirme a uno de los extremos, y supuesto que se trataba de un corredor o pasillo, colegí que por ese lado debería encontrar la escalera de salida. Tenía delante de mí tres puertas, separadas por entrepaños angostos. Escogí una cualquiera: la de en medio, con la esperanza de desembocar en algún salón o parte del inmueble adonde llegase la luz del día y pudiera orientarme en busca del camino de escape. Por desgracia, me equivoqué, porque sólo fuí a dar en un ambiente idéntico en todo al primero. Retrocedí para evitar un irreflexivo alejamiento y un más irremediable extravío. Al repetir la tentativa por el testero opuesto me causó alguna extrañeza comprobar que también comunicaba con una estancia igual a las otras dos.

Quedaba por ver adónde daban las puertas laterales, aun cuando había supuesto que sólo podían ser la entrada de sendas habitaciones, probablemente alcobas o cosa semejante (era natural si en verdad me hallaba en un pasillo). ¿Optaría por el ala derecha o por la izquierda? Me decidí por la derecha. Así penetré en otra sala que en nada se diferenciaba de las anteriores, vistas o reconocidas. Entonces—un tanto alarmado, debo confesarlo—me volví apresuradamente para tentar la salida en dirección inversa. Regresé—o creí haber regresado—al primer corredor, vestíbulo o lo que fuese, y una vez más, luego de abrir una puerta de la izquierda, me encontré en una estancia que era reproducción exacta de todas las demás.

Tomé la resolución de no aventurarme por ninguna de aquellas puertas sin antes pensarlo bien. Procuré serenarme. Hacía mis reflexiones en voz alta, aunque apacible, como para buscar compañía reconfortable en un fingido coloquio. Cuando hube llegado a una mediocre certidumbre respecto al camino que había traído escogí una puerta. Mi proyecto consistía en seguir en línea recta, a través de cuantas salas o corredores fuere preciso, hasta dar con la salida, que debería encontrar necesariamente siempre y cuando evitara caer en el círculo vicioso.

Así lo hice. Marché durante algún tiempo seguro, confiado, a través de habitaciones que parecían siempre la misma. Al principio me daba ánimo con la certidumbre de alcanzar, cuando menos, alguna de las paredes exteriores del edificio. Perdí la cuenta de las salas recorridas, y ya no estaba muy cierto de haber avanzado todo derecho como me había propuesto. Caminé horas tal vez. O quizá fuese menos tiempo. El hecho es que me sentía cansado, muy cansado, y en mi cabeza flotaba un enredo inextricable, una nube que emborronaba hasta mis nociones generales. Era una sensación de perder contacto con la realidad, con mis inmediatos orígenes, con mi vida anterior, como si no hubiera más mundo que aquel laberinto y yo hubiera caído en él para siempre, perdido en un universo de puertas.

Descansé un instante, diciéndome: «No estás loco. Vamos, serenidad.» Procuré recordar mi nombre. Me llamo Gonzalo Guzmán, un nombre con dos «gés», ni muy común ni muy singular, capaz de servir de apelativo aun para una persona ambiciosa y célebre. Pero no soy célebre. Ni ambicioso. Estoy casado... Fuí recorriendo mis antecedentes y recuerdos con el objeto de situarme y fijar en un orden consistente en el mundo exterior, el universo que indudablemente existía más allá de las paredes de aquel edificio. Rechazaba con energía la tentación de imaginar que precisamente lo único real era el laberinto donde me encontraba, y lo demás—el mundo verdadero, donde había vivido durante cuarenta años—un sueño fraguado allí dentro, en los corredores de aquella construcción insensata. Seguía andando. Cuando hube entrado y salido en un número indeterminado de salas vacías ya no pude reprimir la acometida del pánico que se había formado dentro de mi alma como una bola creciente, y estalló al fin, lanzándome a una carrera loca. Abría y cerraba puertas en cualquier dirección. Tal vez regresé varias veces al mismo sitio, con la acongojante sensación de haber hecho una extenuadora caminata sin salir del sitio. Un sudor frío corría por mi frente y sentía ganas de llorar.

Me avergoncé de esta efusión humillante, y una vez más logré apriscar la desbandada grey de mis emociones. Trataba de persuadirme de que, sencillamente, me había alocado, y que nada de extraordinario tenía la aventura. De nuevo recurrí a mi memoria. Evoqué con ternura mi oficina del Ministerio de Hacienda, donde me ocupo en la monótona tarea de trasponer en estados las declaraciones de contribución industrial. Me sonreí pensando en mi jefe, un caballero solemne, de bigote engomado, que presume de ascendencia con blasones. Mi gusto por el saxofón, que tanto irrita a mi mujer, fué un dato de mucha ayuda en aquel trance para recuperar mi identidad y mi entronque con el mundo exterior, momentáneamente perdido. Ojalá hubiera tenido en aquel sitio un saxofón real; de todos modos, me entretuve tocando ilusoriamente mi querido instrumento musical.

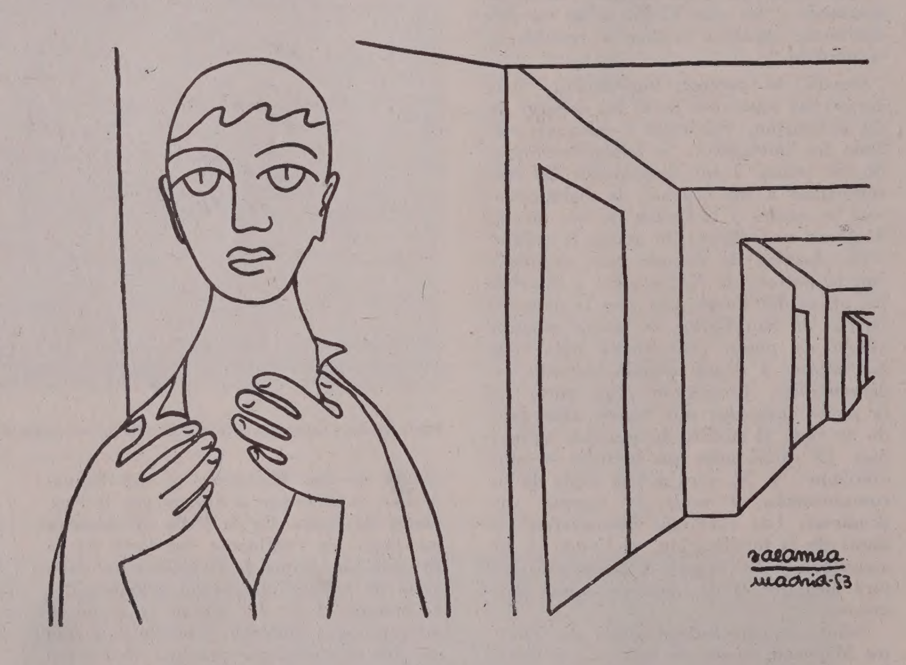
Ya más apaciguado, hice recapitulación de hechos. Cierto: me había perdido. ¿Y qué? Aguardaría a que viniese alguien. Quizá tuviera que pasar la noche en aquel lugar, aunque—ahora me daba cuenta—en rigor no sabía si era de noche o de día: la luz artificial, ocultas las lámparas, brillaba constante e igual. Me dejaba perplejo aquella sucesión pertinaz de habitaciones vacías, que no conducían a ninguna parte y cuya finalidad racional no acertaba a descubrir. Pero era forzoso que el edificio hubiese sido construído para algún uso. Cuando llegasen las personas que sin duda frecuentaban el inmueble, con un propósito por el instante situado fuera del alcance de mi comprensión, les preguntaría el camino de salida. Entretanto, recuperando el ánimo, nada me impedía continuar buscando la salida. De nuevo me puse en marcha, y pasé de una sala a otra durante horas enteras, hasta sentirme rendido de fatiga.

Me senté. Después me acosté en el suelo. Estaba resuelto a pasar el tiempo dormido hasta que llegasen quienes habían de libertarme. De este modo me ahorraría la estéril obsesión de mirar a cada instante el reloj, pues los segundos se arrastraban con sarcástica lentitud, como adrede. Resistía lo más posible la tentación de echarle una ojeada a la esfera, y cuando al fin le concedí este premio a mi paciencia, las agujas estaban paradas. Debo confesar que sentí una náusea de terror. Nunca lamenté tanto como en aquel momento el no haberme acostumbrado a darle cuerda al reloj todos los días a la misma hora. Aunque se tache de artificiosa y poco creíble esta coincidencia, es verdad lo que voy a decir: el reloj no funcionaba. Y no era por falta de cuerda. Su máquina se había detenido. Aquel incidente, por casual que fuese, me pareció la obra de una voluntad torva y oculta que me perseguía.

Nada viviente me rodeaba. Nada se movía. Ningún objeto me ofrecía un soporte para detener la mirada. Sólo aquella desnudez limpia y lisa y aquellas puertas incitantes y cerradas. Sentí el espanto intolerable de una vacía eternidad. Pensé: «Estoy en el infierno.» Muerto y en el infierno...

Era un infierno de perdurable tránsito, donde uno no podía instalarse, reposar, así fuere en los tormentos, un lugar sin lucha, sin acción, sin la alternativa dramática de seres que contienden y cosas que cambian. Hubiera preferido un calabozo, algún sitio donde terminase aquel universo transitivo, aquel eterno estar y pasar entre puertas.

Empero, no podía ser el infierno, porque había en aquel lugar esperanza. Había una puerta, muchas puertas, y cada una de ellas suscitaba una incitación de salida. Alguna de aquellas puertas podía ser la del cambio de mundo, acaso la puerta de la liberación. Acumulé confianza. Hasta entonces había abierto las puertas de dos maneras: obedeciendo a conclusiones racionales o en puro alocamiento. Esta vez ensayaría un método que no era por entero racional ni por entero irracional. Imaginé un conjuro, un juego mágico, un ritual para hacerme propicio el azar. Y concluído el rito, abriría la puerta adonde alguna voz secreta me llevare.



Aquella invocación a los secretos poderes que habrían de guiarme sólo dió por resultado invariables decepciones. Resolví detenerme de una vez, renunciar, morir, no pensar más, no temer más, sobre todo no esperar, entregarme mansamente. Pero allí estaban siempre las puertas idénticas a la derecha, seis a la izquierda, tres en cada testero, un conciliábulo de puertas en torno mío, y en todo el edificio un número incalculable de puertas, y alguna de aquellas puertas podía ser la buena, la puerta de la salvación. La esperanza picaba mi alma como un tábano. La sonrisa de las puertas me llamaba con su enigma y su promesa, no me dejaba descansar, me burlaba siempre... Y abría siempre otra puerta. Una más... Otra... Otra...

Grité de rabia, de miedo: un grito [...] no parecía mío. Me asusté de la sú[...] compañía de aquel desconocido. Nu[...] había imaginado que yo, yo mismo, [...] diera gritar así, con la garganta de [...] ser inhumano. Aquel grito me dejó a[...] vez atónito y aliviado. Y recomencé [...] interminable peregrinación a través [...] las puertas...

Aquí estoy y lo cuento. Luego [...] soñar. Pero no soñé. O bien mi su[...] reprodujo un suceso real que creía [...] ber leído en un libro chino: la avent[...] verdadera de un ser humano cuya mu[...] te aconteció hace muchos siglos en [...] laberinto de puertas.

Li-Kuang-Li, poderoso señor y let[...] do, que vivió en tiempos de la dinas[...] Han, poseía un pájaro dorado y az[...] una amante muy bella, la bailarina Ch[...] Fei-Yen o Golondrina Voladora, y [...] poeta favorito, llamado Chan-Ling. [...] día el señor señor Li-Kuang-Li sorpr[...] dió a la deliciosa Chao-Fei en brazos [...] poeta. El señor Li-Kuang-Li se que[...] mirando la escena sin hacer ningún m[...] vimiento que perturbase al pájaro do[...] do y azul, cuyos ojos imparciales ta[...] bién contemplaban, desde el hombro [...] su dueño, a los amantes unidos ah[...] en la parálisis del terror. El señor [...] Kuang-Li empezó a sonreír. Y luego [...] tuvo, en cierto punto, la sonrisa.

Chao-Fei fué obligada, en amable [...] loquio, con persuasivas sentencias tom[...] das de los filósofos antiguos, a beber u[...] pócima venenosa, de sabor agradable, [...] murió dulcemente. El joven Chan-Lin[...] el poeta, fué conducido al *Laberinto* [...] *las Mil Puertas,* que tenía una salida, [...] era posible salvarse de sus mortales f[...] lacias si se encontraba esa salida erra[...] do inciertamente por estancias iguale[...] Su señor, Li-Kuang-Li, le acompañó co[...] tésmente hasta la entrada del laberin[...] y le despidió con un ademán de elegan[...] amistad y de odio exquisito. Chang-L[...] no reapareció jamás. Nadie sabe cuál[...] fueron sus pensamientos y sus congoj[...] en el *Laberinto de las Mil Puertas.*

Yo creía haber leído esta historia. M[...] empeñaba en creer que la había leíd[...] Pero esta historia jamás ha sido escrit[...] hasta hoy, y nadie me la contó tamp[...] co. He inquirido entre los sabios, y t[...] dos niegan que esta tragedia de amor [...] de venganza figure en los anales de Ch[...] na. En cuanto al *Laberinto de las M[...] Puertas,* ninguna mención quedó de qu[...] haya sido erigido. Sin embargo — ot[...] motivo de perplejidad—, existió realme[...] te una bailarina cuyo nombre fué Cha[...] Fei-Yen, la Golondrina Voladora, per[...] no ha sido amante de ninguna letrad[...] sino de un emperador. Y hubo de verda[...] un letrado, un señor Li-Kuang-Li, au[...] que su época está secularmente alejad[...] del soberano y de la cortesana. En cua[...] to al poeta Chang-Ling, ningún sinólog[...] da noticia de que haya dejado rastro a[...] guno.

Según esto, debí soñar el relato, aun[...] que pude haberlo vivido, y ahora lo re[...] cuerdo como si fuera un sueño, o quiz[...] lo viviré en tiempo futuro, y lo que hic[...] fué presentir soñando. ¿Pero quién s[...] atreverá a negarme que estuve perdid[...] en aquel edificio?... En fin, no sé, no sé...

Transito incesantemente, de conjetur[...] a conjetura, en un laberinto de puertas.

AR
E
O
A

El "Premio de la Ciudad" según uno de los Jurados

Por JUAN GERMAN SCHRODER

teatro

Los jóvenes ganan la batalla

El artículo de nuestro colaborador Juan German Schroder que va a continuación, recoge las incidencias del último fallo teatral del concurso "Ciudad de Barcelona", en el que hubo de participar personalmente como Jurado. Concuerda de esta manera, en el aspecto que comenta, con el trabajo de Eusebio García Luengo, sobre el último concurso y fallo del premio para autores noveles dramáticos "Calderón de la Barca", aparecido en el número 59 de INDICE. Estas convocatorios tienen en España indudable importancia y representan un aspecto interesante de nuestra actualidad literaria, y en este caso, concretamente, de la dramática.

Los restantes "premios de la Ciudad" fueron asignados: El de Poesía castellana, a Gerardo Diego, por su libro "Amor solo"; Novela, a Juan Antonio Espinosa, por "Amorrortu"; el de Poesía catalana, a Ricardo Pernanyer, por "Més enllá del sentits". Los de Música, Cine y Fotografía, también convocados, fueron declarados desiertos.

concesión de los Premios de la Ciudad
unió en el Ateneo una figuración dig-
e una película de Cecil B. de Mille.
o un día del pasado octubre recibí la
esta de nombramiento de Jurado del pre-
le Teatro, pensé no aceptar. La respon-
bilidad parecía decisiva. «La Cortesana»
idó al ser llevada a las tablas barcelo-
y la obra de Portillo sigue en el más
rioso de los silencios escénicos. Temí ha-
solitario, a cuestas con la fama de mi
sigencia, que hasta en mis propias co-
ie hace reconocer cuán lejos se hallan
le lo que debieran ser. Al conocer mis
es compañeros, acepté; Fuentes Martín,
uerie, Ana M.ª Nóé, Marsillach, Coll y
tán... No trato de desmerecer el presti-
los que en años anteriores honraron el
tribunal, pero, lo confieso, me sentí
acido de emprender con ellos esa descu-
en la tierra de nadie literaria.
ines de diciembre los lotes de las obras
an de casa en casa; a mediados de enero
n sido ya leídas. Seis jurados hicimos la
ión previa de una veintena de comedias,
uales fueron devoradas por Marquerie,
domina perfectamente el catalán... Los
rimeros lotes que me fueron entregados
esanimaron y sus deleznables obras me
eron la conveniencia de hacer circular
os Jurados nacionales una lista negra de
rronadores de cuartillas. El primer autor
able con que tropecé: Horacio Ruiz de
uente. «La cárcel de seda» es una pieza
xcelente efecto teatral, que no comprendo
ié no ha sido estrenada; «La vida que no
ve», más ambiciosa, tiene situaciones de
da madurez dramática. A partir de ellas
nzaron las sorpresas: autores jóvenes o
tos, de ciudades y pueblos ya olvidados,
estudié de carrerilla en el bachillerato, en-
n comedias de gran interés. Si existiera
España un auténtico teatro experimental
noveles, que tanta falta nos hace, reco-
aría sin dudar una docena de ellas. La
cia casi absoluta de autores consagrados
diez por ciento de autores profesionales
gunda fila, que presentaron obras medio-
y, si se me permite decirlo, *podridas*, nos
el dilema de tener que menospreciar una
ra gloriosa ante una obra coja.
para que la sangre, sudor y lágrimas de
che del Premio Ciudad de Barcelona, no
en bullicio y un fuego de artificio y los
res de los distinguidos sean incorporados
ficha de los que en su día obliguen a
r con ellos, enjuiciaré brevemente las sie-
ras finalistas.

...S VENTANAS, de Delgado Benavente. El primer
bio de impresiones puso de mani-
o la unanimidad en juzgarla digna de alcanzar el premio. Realista, de caracteres definidos, juega un triángulo equilátero perfecto, a modo de tres piezas cortas en un acto enlazadas magistralmente entre sí. Este cañamazo de técnica escénica, sobrio y medido, sirve de base a un diálogo literario exento de pedantería, limpio de falsedad enfática, conductor todo él hacia la tercera y última anécdota, de sorprendente calidad intelectual, que no sólo redondea, sino que salva la obra del peligroso descenso del segundo acto, en el que asoma quizá un destemplado acento melodramático. Fué en cabeza en todas las votaciones, y en la última arrebató un voto definitivo.

MAÑANA EMPEZARE MOS OTRA COSA, de Román Rojas, a quien conocía ya a través de la lectura de su comedia «Zenón», leída en el Aula Magna de la Universidad en acto literario del Instituto de Estudios Hispánicos. Obra difícil, desconcertante a primera lectura, ya que presenta un estilo dramático ceñido, implacable en sugerencias y silencios, insistiendo alrededor de un casi no decir de sus personajes, de un revelar a medias sus pensamientos o emociones, avara en acción argumental, pero llena de dialéctica psicológica, auténtico teatro de escritor. Tal como anda nuestra farándula, quizá sea una pieza a medida para lo que viene llamándose teatro de cámara. Un exceso de preocupación intelectual en el punto de origen de su tema y una falta de seguridad dramática y técnica la hacen difícil para el espectador corriente.

LA CASA QUINTA, de Héctor Plaza. La obra vino firmada desde Montevideo. Su autor, desconocido. Sin duda alguna, halló en mí un paladín. Cinco votos avalaron sus méritos. La originalidad de su clima escénico, que ya anticipa el autor titulándola «Misterio» — enigma amoroso podría llamarse—, la belleza de su texto poético, que revela un escritor personal sin influencias; sus personajes categóricos y humanos, la atracción fatal que el mundo hermético, extraño e intrigante de la casa ejerce sobre el varón llegado, el juego simétrico del pasado y el presente, enredado con tal fluidez que no recuerda siquiera los juegos priestlianos como pudiera deducirse, nos revelaron la existencia de un gran dominador del teatro y del idioma más allá del mar, y asimismo, con su presencia en el concurso, la *esparcida* fama de nuestro Premio.

TESEUS, de Esteve Albert, única obra catalana que logró compartir la aventura, se ciñe a un patrón literario de ritmo clasicista, versificada con soltura, dignidad y riqueza idiomática, llevada con espontánea fluidez escénica. Quizá su mayor error se halle en los personajes, dibujados de manera retratista, huídos en ocasiones hacia lo narrativo, que los agrieta en sus contornos humanos y nos los distancia hacia un horizonte mitológico.

VOLVER, de Emilio Canda, juega el viejo motivo del recuerdo, corporeizado escénicamente. A mi modesto entender, resultó la obra menos original en cuanto a tema de creación personal. Su interés teatral lo avalora la insistente votación que alcanzó en las primeras eliminatorias.

LOS HEROES NO LLEVAN ZAPATOS, de Tomás Salvador, finalista de un «Nadal», nos presenta un escritor recio, valiente, cincelador del protagonista en el instante de su suicidio, uno de los personajes teatrales más interesantes del concurso. Quizá su contrapunto del Bien y del Mal, personajes a lo Kapra, hace peligrar el apretado y viril tono dramático de su estilo. Tomás Salvador, con esta obra, puede entrar dignamente en el ruedo escénico, siempre que halle un gran actor. Dos horas en la repisa de un edificio es una de las más emocionantes aventuras teatrales que pueden ofrecerse a un buen director.

TODOS LOS DIAS, de Julio Manegat. De este autor, joven como los anteriores, estrené por vez primera en el *Corral* «El viaje desconocido». Desde entonces ha estado la crítica atenta a sus salidas, y si no ha alcanzado en los concursos una definitiva fortuna, se ha destacado como valor que es preciso tener en cuenta. Marquerie me decía de Delgado antes de comenzar las votaciones: «No le conozco; pero puedo decir que es un autor de los que llegarán, ya que es un creador constante, de los que tarde o temprano «perforan». «Lo mismo me atrevo a decir de Manegat. «Todos los días», si en su técnica recuerda estilos de moda, era de las más sinceras y personales, con personajes muy humanos, vitales, enfrentados con clarísima intuición dramática, llevando a escena problemas auténticos... Lástima que un error final amortigüe la recta línea del drama, error que le privó de alcanzar superiores votaciones.

J. G. S.

Los miembros del Jurado, la noche del fallo



...AS CARTAS INEDITAS DEL CURA MERINO...

(*Viene de la pág. 25*)

ndo gracias a V. M. por la que se ha
nado tomar sobre Arroyo, que me
e mucha falta, y con quien tan pron-
como se verifique mi llegada me pon-
de acuerdo para el modo de rea-
ar su paso, que protegeré: aseguran-
a V. M. que si ésto se realiza y se
deja traer a mandamiento a los que
desean más que andar a sus anchu-
, talar el País y hacerse un caudal
el fruto de sus rapiñas, no tarda-
en llear el ansiado momento de
los Castellanos vayamos a buscar a
M. con fuerzas respetables.
Pido a V. M. se digne disimular esta
petuosa confianza con que le escribo,
es yo no puedo hacerlo sino en el es-
de la sinceridad y de la lealtad; y
el de un pobre Capellán que ruega a
os por la salud y larga vida de V. M.=
artel General de Aliaga, 28 de Mayo
1838.= Señor.= A. L. R. P. D. V. M.
rónimo Merino.»

ídas estas cartas creemos que el
r no necesitará de comentarios. La
logía de nuestro guerrillero, su fe-
lad y tosquedad, quedan patentes.

JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE.

espués de hecho este artículo he
nido ocasión de leer, con sorpresa,
nas páginas del «Ideariun», de Gani-
et, en las que matiza e ilustra nues-
o pensamiento sobre «el militar y el
uerrillero» con símiles y juicios de un
interés definitivo.

ESTRENOS

"EL JEFE"

DE CALVO SOTELO

Con «El jefe», de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada el 5 de marzo en el Teatro María Guerrero, tenemos un drama sobrio, rápido de acción, llevado con buena, con diestra mano de autor. El tema es ambicioso. (Esto suele decirse de casi todas las obras farragosas e impotentes, pues, en realidad, todos los temas son ambiciosos; la verdad de esa ambición depende del talento del escritor.) «El jefe» está desarrollado, sin duda, con noble estilo de escritor. La frase es sencilla y significativa; revela riguroso buen gusto literario y un acervo ideológico amplio y contrastado.

Ahora bien, la obra de Calvo Sotelo peca, quizá, de escasa, de pobre dialécticamente. Se podrá argüir que el teatro lo exige así. Acaso. Esto del teatro es una cosa muy vidriosa. Sin embargo, desde el punto de vista de la literatura dramática, «El jefe» no despliega ciertas explicaciones que echamos de menos; resulta un tanto esquemático. Es justo subrayar que cuanto se dice tiene interés y que no sobra nada a lo largo de sus escenas.

El grupo de evadidos en una isla imaginaria que funda un estado primario en el que se desarrollan fuerzas elementales; las pasiones que semejante situación suscita y el «juego político» que trae consigo; todo está planteado y desarrollado con fuerza y claridad. Calvo Sotelo muestra en su obra ser un autor de una dignidad y una mesura dramáticas de la mejor estirpe. Su drama político nos supo a poco. ¿Es un defecto? ¿Es una virtud? Cualquiera lo sabe.

No debemos olvidar tampoco a la compañía del María Guerrero, aunque estos comentarios sean forzosamente resumidores y dejen en la sombra ciertos aspectos del acontecimiento escénico. Enrique Diosdado—protagonista magnífico—, Mary Carrillo, Miguel Angel, Marsillach... todos llevaron a cabo una labor muy meritoria. (El *etc.* es inevitable.)

EL PREMIO "LOPE DE VEGA" DE ESTE AÑO

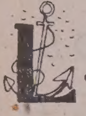
La concesión del premio «Lope de Vega» es, como tal acontecimiento literario, demasiado importante para que—en lo que tiene de noticia—no se hayan ocupado de ello suficientemente los diarios y otros periódicos. Pero, aparte de la mera noticia, interesan otros aspectos más detenidos y esenciales en cuanto a nuestra literatura dramática: la personalidad de José Giménez Arnau y de Félix Ros, así como la significación y valía de sus obras respectivas. Ahora bien, esto es ya cuestión posterior, de crítica oportuna, cuando dichas obras sean representadas. Giménez Arnau y F. Ros son escritores conocidos, de probado talento. El primero une este galardón del «Lope de Vega» al premio nacional de novela que le fué concedido por su obra *De pantalón largo*, de la cual nos ocuparemos, en nuestra página de libros, próximamente. El segundo, accesit en el premio teatral, es autor de varios libros muy meritorios de crítica y de ensayo, además de poeta calificado. Su último libro de poemas, titulado *Elegía incompleta*, acaba de salir a luz. A ambos escritores y a sus obras dedicaremos la atención debida.

LONDRES — EVELYN WAUGH ACEPTA L ACUSACION DE CATOLIC



No se considera humorista, y su obra -según él- no pasa de simple entretenimiento.

Nuestro corresponsal en Londres, Jesús Pardo, autor de esta entrevista y de la aparecida en el número anterior, con Graham Greene, nos anuncia para el próximo una con Bertrand Russell, el conocido filósofo premio Nobel. "Seguirán T. S. Eliot y los tres Sitwells. Luego los "jóvenes", aunque algunos de ellos no lo sean tanto: David Gascoyne, C. D. Lewis, Dylan Thomas. Ronald Duncan, Siegfried Sassoon..., más, entre col y col, alguna crítica de tertulias literarias y cafés". Y añade nuestro corresponsal, disculpándose por no acompañar ilustraciones: "A veces no me es posible conseguirlas porque los veo en clubs, donde no se pueden hacer fotografías; a Waugh, por ejemplo, le pedí una para esta entrevista, y me contestó: "¿Cree usted que yo soy miss Europa 1953?" Remitimos al lector a la muy específica publicada en el número 53 de INDICE. Tiene la particularidad de haber sido enviada expresamente por el "propietario" para nuestra Revista.



La figura de Evelyn Waugh ha vuelto a la actualidad literaria inglesa como consecuencia de su novela *Men at arms*, situada en Yugoslavia, durante la pasada guerra, donde él estuvo. Después de Grahame Greene, Waugh es la máxima figura en el mundo de habla inglesa, en cuanto a escribir novelas se refiere. Ambos son católicos (Waugh converso) y polos opuestos literariamente. Lo que tiene Graham Greene de duro y romo, lo tiene Waugh de suave y agudo; más humano que Greene y más fácil de hacer perder los estribos cuando el caso lo requiere. Recientemente publicó en un periódico dominical un artículo contra la próxima llegada de Tito —«Nuestro huésped de deshonor»— a Londres; el artículo, por violento, era ineficaz. Graham Greene defendió mejor la cosa no refiriéndose siquiera a ella.

«Poison where Poison is needed», o sea «Veneno donde haga falta veneno»; éste, que es su lema, es al tiempo su punto más débil.

Evelyn Waugh vive en el campo, y sólo se descuelga por Londres de vez en cuando. Un amigo mío que fué a pasar con él un fin de semana (los fines de semana ingleses duran cuatro y hasta cinco días), me dijo que, después de cazar, comer y hablar de viernes a martes, sin ver más que a Mr. Waugh, llegada la hora de despedirse, le preguntó adónde conducía una puerta pequeña situada enfrente de la principal:

—*Nada*—contestó el novelista—; *es la parte de la casa en que vive la familia y la servidumbre.*

* * *

Evelyn Waugh y yo nos vimos en White's, club muy céntrico, al que él pertenece. Como disponía de poco tiempo, me había pedido que trajese el cuestionario preparado. Yo saqué mi cartapacio del bolsillo del abrigo, y en una mesita, entre un par de copetines, Waugh fué contestando metódicamente a mis preguntas.

Waugh es metódico y exacto en todo, desde la ropa hasta las entrevistas, y despachó el cuestionario en diez minutos.

—Hay gente que le acusa a usted de ser un novelista católico. ¿Cree usted que existe eso de novelistas católicos?

—*Sí*—respondió, sin apenas pensarlo—. *No es que yo pretenda tener importancia alguna como tal; lo que pasa es que yo soy novelista católico como Colette es francesa. Su obra es francesa por su carácter y su estilo, y no puede ser otra cosa. Lo mismo me pasa a mí, que no puedo ser más que lo que soy.*

Un mes antes salió en el «Times» un anuncio por palabras curioso: «Ex prisionero que quiera pasar dos semanas en una casa de campo sometido a interrogatorio intenso recibirá 5.000 pesetas (50 libras), más comida y transporte pagado.» Todo el mundo dedujo que la próxima novela de Evelyn Waugh iba a transcurrir en un campo de concentración. De donde mi pregunta:

—Según un anuncio que salió hace poco en el periódico, su próxima novela tendrá lugar en un campo de concentración; ahora bien, ¿piensa que un novelista puede describir una vida por la que no ha pasado? ¿O personajes que no ha conocido?

—*Lo del anuncio es un error; no, ningún personaje importante sale totalmente de la vida real. Los jugos digestivos de la imaginación tienen que trabajar sobre hechos observados.*

No insistí sobre lo del anuncio, porque todo el mundo sabe que es verdad; allá Mr. Waugh y sus razones para ocultarlo.

—¿Piensa usted que su conversión al catolicismo haya influído su obra?

—*Sí; es lo que dije al principio.*

—Hay gente que le considera a usted más que nada como humorista. ¿Cree usted que tiene razón?

—*No.*

La sequedad de la respuesta me hizo dudar de su sinceridad, pero no meneé la cosa.

—¿Piensa usted que su obra es una unidad o una serie de obras independientes entre sí?

—*Yo creo lo segundo*—se encogió de hombros—, *pero uno nunca sabe.*

—¿Hay alguna parte de su obra cuyo objeto no pase de simple entretenimiento?

Se me quedó mirando un momento:

—*Toda ella*—dijo por fin.

La sinceridad de esta respuesta (y el talento que revela) pone un poco en ridículo a más de un trascendentalista que yo me sé.

—¿Ha leído usted alguna novela española contemporánea?

—*No.*

—¿Piensa usted que la guerra ha afectado a los novelistas ingleses jóvenes?

—*La verdad*—se encogió de hombros otra vez—*es que no he leído ninguna novela inglesa cuyo autor tenga ahora menos de treinta y cinco años y que valga la pena.*

—¿Piensa usted, como hay quien piensa, que la actual generación literaria es de transición?

—*No entiendo lo que quiere decir «generación literaria» ni creo en las transiciones; me acuerdo de que cuando yo era pequeño salía en París una revista de dilettantes bastante tonta que se llamaba «Transition».*

—¿Cree usted entonces que todo es continuación de la vieja tradición inglesa?

—*Los demás*—me dijo—*no sé; yo, sí. Con lo que le cuesta a uno hablar de uno mismo apenas queda energía para hablar de los demás.*

En vista de que hablar de los demás en concreto no le resultaba grato, pasé al terreno abstracto.

—Dígame: ¿cree usted que la novela americana está unida a la tradición inglesa o que es un fenómeno independiente?

—*Desde Henry James*—contestó después de haberlo pensado un momento—, *y excluyéndole a él, se ha convertido en un fenómeno totalmente aparte.*

—¿En qué está la diferencia?

Se encogió de hombros:

—*En todo.*

—¿Qué piensa usted sobre los impuestos tremendos que tienen que pagar los escritores ingleses?

Aquí me di cuenta de haber puesto el dedo en la llaga: se animó todo y hasta accionó un poco con los brazos al hablar:

—*Esto de los impuestos es la injusticia más flagrante de la Inglaterra actual, porque destruye toda nuestra manera de vivir y le pone al escritor en situación de no encontrar estímulo en el trabajo ni tiempo suficiente para elaborar la obra. Tiene, sin embargo, un lado bueno: que impide al escritor ganar una fortuna a costa de su arte. Dickens, por ejemplo, hubiera sido mucho mejor novelista de no haber caído en la tentación de aumentar la venta de sus libros*—se encogió de hombros—; *llega un momento en que no vale la pena vender más, porque todo se lo lleva el Gobierno.*

Nos despedimos rápido, porque míster Waugh tenía que tomar el tren para volver a su guarida campestre.

—*No ha tomado usted una sola nota*—me dijo—. *¿Se acordará de todo?*

—No se preocupe—le contesté—. Estoy acostumbrado. Y dígame—añadí—: ¿puedo decir que en toda la entrevista no ha sonreído usted una sola vez?

—*Sí, hombre*—replicó todo serio—. *Digalo.*

JESÚS PARDO

Londres, 1952.



"LA PINTURA DE LOS BEATOS"



En las páginas **14 y 15**, noticia y reproducciones en negro y en color de este tesoro único de hace diez siglos.

(Texto de Jean Mallón)

Carta del Dir

(*Viene de la pág. primera*)

Ayuntamiento... Y luego se hace la y ese sueño se sueña de verdad, y l cionarios—el cura, el alcalde, Jua Luis...—se revuelven en la cama y san que el milagro se cumple, y so sudan o se despiertan con sobresalto. a cada uno le va en el milagro, en fa. ¡Pero no se cumple!

Llega el día; suenan las castañue pueblo entero, transformado con ca trampa en un pueblo andaluz, se ec calle a esperar a los huéspedes ric todo lo van a resolver y transform su varita de oro. Y, en efecto, lleg americanos. El delegado gubernativ de su paso, como antes anunció de nida; la campana vieja y cascada s a vuelo; suena la banda de músic can guitarras; se ensayan discursos naventuras; el alboroto crece como puma; los campesinos abandonan s tías y la labor; las mujeres gritan rien. «¡Los americanos! ¡Los amer ¡Ya llegan! ¡Ya llegan!..»

Y pasan. ¡Pero sin detenerse! U tridente vanguardia de motoristas l cede. Luego, *claxons*, polvo, aut les, sustos, carreras, velocidad... que los espectadores curiosos han d tarse para no ser atropellados por ravana extranjera, motorizada y r zada a cien por hora. Y ahí acaba ño, pero no la moraleja, no la p Queda todavía pagar los tiestos ro escenario falso que hubo que leva crédito, los trajes alquilados, las v con reja y maceta, las guitarras de rijilla, las serpentinas, los faroles pel. Y cada convecino, en uno de sajes más intencionados y logrados historia, va depositando su diezmo da alícuota en *especies*: un conej pareja de palomas; una espada—la dalgo español que no ha transigid gue llamando «indios» a los yanqu devolviendo la indumentaria usada por la lluvia que ha comenzado irónica y mansamente... Y vuelve la y el día, y el sol, y la vida sufrida ple y grave de costumbre, de si Con la mañana de nuevo sobre Vil Río, que así se llama el pueblo, corriente, en la que se refleja el ciel va arrastrando la hojarasca inútil fiesta fallida y, entre la hojarasca—s ros, farolillos, restos de verbena—l deritas roja y gualda y con barras trellas de la bienvenida a míster M

Y nada más. Salvo el jugoso com que se desprende como una breva de toda la película y del que, supo nuestros incipientes *amigos* los ame tomarán buena nota. De alguno, el ponsal del *New York Times* en Mad sabemos que ha dicho de este film cemos el *argot* aunque nos resulte to—que «supera *Milagro en Milán*», Sicca. Sin llegar a tanto, porque, en todavía no lo creemos, es para n una satisfacción profunda ver que tábamos del todo equivocados y España puede hacerse un cine de ción e ilusión que no tenga nada q vidiar al extranjero, con pies, ca fantasía. Un cine de raíz intelectua do de cultura y humor—que en e mienza a consistir la cultura—, limp nesto y exportable. Esta película—a errores, ingenuidades y rasgos caric cos de bulto, es una prueba: la p moneda de la cinematografía españo zada al aire. Ha salido «cara». Felic nos y reiteremos la felicitación a rector. Porque, además, y éstas s bromas de la inteligencia cuando s en serio, al dar la vuelta al mundo, *venido, míster Marshall!* dará ¡d Mas de los que no sonrojan. Que aq como diría Cantinflas, el detalle.